Imagem, informação e memória: abordagens acerca da preservação do audiovisual, do cinema e da fotografia

Miriam Paula Manini [in memoriam]
Eliane Braga de Oliveira
Ana Lucia de Abreu Gomes
(Organizadoras)

CULTURA ACADÊMICA
Editora

É presente o interesse da comunidade de pesquisadores em estudos de informação que abordam os registros visuais nos seus mais diversos recursos de informação. Neste livro, elegeu-se a discussão sobre a dimensão das imagens no âmbito das fotografias, das obras cinematográficas e demais documentos audiovisuais pelo viés da memória e no que tange também à preservação desses documentos. A trajetória histórica e cultural da humanidade, atrelada aos registros visuais, impulsionou o desenvolvimento de técnicas e tecnologias que implicaram, de uma forma ou de outra, nas teorias e práticas relativas à organização desses documentos, mediante sua análise e interpretação. Estas últimas permitiram o seu tratamento técnico, acondicionamento, acesso e uso nos contextos das unidades de memória-informação, sejam elas espaços físicos ou digitais, além, evidentemente, dos ambientes de memória-informação que se configuram na internet e nas redes sociais.

Os capítulos deste livro evidenciam a escolha nas abor-

Imagem, informação e memória: abordagens acerca da preservação do audiovisual, do cinema e da fotografia

Miriam Paula Manini [in memoriam]
Eliane Braga de Oliveira
Ana Lucia de Abreu Gomes
(Organizadoras)

Imagem, informação e memória: abordagens acerca da preservação do audiovisual, do cinema e da fotografia

Marília/Oficina Universitária
São Paulo/Cultura Acadêmica
2022

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS - FFC
UNESP - campus de Marília

Diretora
Dra. Claudia Regina Mosca Giroto
Vice-Diretora
Dra. Ana Cláudia Vieira Cardoso

Conselho Editorial
Mariângela Spotti Lopes Fujita (Presidente)
Adrián Oscar Dongo Montoya
Célia Maria Giacheti
Claudia Regina Mosca Giroto
Marcelo Fernandes de Oliveira
Marcos Antonio Alves
Neusa Maria Dal Ri
Renato Geraldi (Assessor Técnico)
Rosane Michelli de Castro

Imagem: Fotografia de óleo sobre tela de Ana Claudia Henriques (2013).
Dimensões do original: 70 X 110 cm.

Ficha catalográfica

I31 Imagem, informação e memória : abordagens acerca da preservação do audiovisual, do cinema e da fotografia / Miriam Paula Manini (in memoriam), Eliane Braga de Oliveira, Ana Lucia de Abreu Gomes (organizadoras). – Marília : Oficina Universitária ; São Paulo : Cultura Acadêmica, 2022.
258 p. : il.
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-5954-270-3 (Impresso)
ISBN 978-65-5954-271-0 (Digital)
DOI: https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-271-0

1. Ciência da informação. 2. Imagens, ilustrações, etc. como recursos de informação. 3. Recursos audiovisuais - Preservação. 4. Fotografia. 5. Cinema. 6. Memória na arte. 7. Patrimônio cultural – Proteção. I. Manini, Miriam Paula. II. Oliveira, Eliane Braga de. III. Gomes, Ana Lucia de Abreu.

CDD 025.84

Telma Jaqueline Dias Silveira –Bibliotecária – CRB 8/7867

Copyright © 2022, Faculdade de Filosofia e Ciências

Editora afiliada:

Associação Brasileira de Editoras Universitárias

Cultura Acadêmica é selo editorial da Editora UNESP
Oficina Universitária é selo editorial da UNESP - campus de Marília

Sumário

Sobre os(as) Autores(as) ---------- 7
Prefácio ---------- 15
Apresentação ---------- 21
Homenagem a Miriam Paula Manini ---------- 25

Audiovisual, Informação e Memória

Audiovisual no contexto arquivístico: apontamentos sobre o modo de fazer no Arquivo Nacional
Aline Camargo Torre e Antonio Laurindo Santos Neto ---------- 31

Qual memória o audiovisual preserva?
Johanna Wilhelmina Smit ---------- 43

Passando a bola ou Apertem os cintos, os arquivos estão sumindo! Apontamentos e estratégias sobre preservação audiovisual de materiais esportivos digitais
Mateus Nagime ---------- 53

Cinema, Informação e Memória

Cinema e memória: 1968 e o "cinema de mulheres" no Brasil (1968-1976)
Alcilene Cavalcante de Oliveira ---------- 69

Restauração, versões e a questão do original no cinema: dois estudos de caso
Eduardo Morettin, Daniela Giovana Siqueira e Debora Butruce ---------- 87

Lembrar e esquecer no cinema: vozes e imagens do passado presente
Maria Leandra Bizello ---------- 105

***Persona*: o rosto na ciência da informação**
Solange Puntel Mostafa ---------- 117

Fotografia, Informação e Memória

Fotografia e memórias: inscrições coletivas e involuntárias
Ana Heloísa Molina e Claudia Prado Fortuna ---------- 133

A impermanência da memória
Marcus Galindo e Albertina Otávia Lacerda Malta ---------- 147

Na bagagem de Dona Zezé: uma análise da professora em formação a partir de fotografias
Gabriela Fiorin Rigotti ---------- 161

Desafios em arquivos fotográficos de Instituições de Ensino Superior
Neiva Pavezi e Cristina Strohschoen dos Santos ---------- 177

Considerações sobre a fotografia nas unidades informacionais: sua validação como documento probatório
Telma Campanha de Carvalho Madio ---------- 193

Imagem, Memória E Informação – Síntese de uma trajetória

O estado da arte da análise da informação de imagens fotográficas e fílmicas: referencial teórico e epistemológico da leitura de imagens com fins documentários e de memória
Miriam Paula Manini ---------- 223

Sobre os(as) autores(as)

Albertina Otávia Lacerda Malta

Formada em História (Universidade Católica de Pernambuco). Mestra em Ciência da Informação pela Universidade Federal de Pernambuco (2013). Servidora da Fundação Joaquim Nabuco - FUNDAJ. Membro da diretoria da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA) - biênio 2016-2018. Membro da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais - CTDAISM/Conarq. Membro da Comissão Permanente de Segurança de Acervos e da Comissão de Acervos Bibliográficos, Arquivísticos e Museológicos da Fundação Joaquim Nabuco.

Alcilene Cavalcante – de Oliveira

Graduada em História (UFOP), especialista em Arte e Cultura Barroca (UFOP), mestra em História (UNICAMP) e doutora em Letras: Estudos Literários (UFMG). Estágio de Pós-doutorado em História, na UFF. Formação técnica em audiovisual. Trabalha com gênero, cinema, cultura política feminista, memória cultural, religião, direitos humanos, narrativas, autoria feminina, biografias e metodologias de ensino, em particular o uso de filmes em sala de aula. É autora de *Uma escritora na "Periferia do Império":* vida e obra de Emília Freitas e de *A ação pastoral dos bispos da diocese de Mariana (MG/Brasil):* mudanças e permanências, alcilenecavalcante@gmail.com, UFG.

Aline Camargo Torres

Mestre em História, Política e Bens Culturais pelo CPDOC/FGV (2013), especialização em História do Brasil (2009) e graduação em Ciências Sociais (2002), pela UFF. Experiência no tratamento de arquivos permanentes. Integra a Equipe de Imagens em Movimento, da Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos Equipe de Processamento Técnico de Documentos Audiovisuais, Sonoros e Musicais do Arquivo Nacional. Coautora do livro Darcy Ribeiro: o brasileiro, aline@an.gov.br, Arquivo Nacional.

Ana Heloísa Molina

Graduação em História pela Faculdade Auxiliun Filosofia Ciências e Letras de Lins (1987), mestrado em Educação pela Unesp/Marília (1995) e doutorado em História pela UFPR (2004). Estágio pós-doutoral junto ao programa de Pós-Graduação em História da UFF. Estágio pós-doutoral junto ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios do IA/Unicamp (2017). Atua com os seguintes temas: linguagens visuais no ensino de História, imagens e conhecimento histórico e imagens e ensino de História. Organizadora dos livros *Museus e lugares de memória* e *O incrível universo das histórias em quadrinhos*, ahmolina@uel.br, UEL.

Ana Lúcia de Abreu Gomes

Graduação em História pela UFF – licenciatura e bacharelado (1988), Mestrado em História Social pela UFRJ (1999) e Doutorado em História Cultural pela UnB (2008). Experiência na área de História com ênfase em História Social e História Cultural, atuando principalmente nos seguintes temas: imagens e história, Patrimônio Cultural, Patrimônio Imaterial, História Oral, Brasil Império e Brasil República. Coautora dos livros Inventários de Cenas: mapeamento de fontes sobre o teatro – DF e Memória da Educação a Distância na Universidade de Brasília, anaabreu.68@gmail.com, UnB.

Antonio Laurindo dos Santos Neto

Graduação em Arquivologia (2003), especialização em História Moderna (2007) e mestrado em Ciência da Informação (2014) pela UFF. Membro fundador da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), integrante da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais - CTDAIS (Conselho Nacional de Arquivos - CONARQ) e Curador das edições 2015, 2016 e 2017 do Arquivo em Cartaz - Festival Internacional de Cinema de Arquivo. Capítulos publicados em livros: *Os cinejornais da Agência Nacional* e *Repositórios audiovisuais na internet*, antoniolaurindo@an.gov.br, Arquivo Nacional.

Betty Malta – Albertina Otávia Lacerda Malta

Historiadora pela Universidade Católica de Pernambuco (1977). Mestra em Ciência da Informação pela UFP (2013). Coordenadora Geral do Centro de Documentação e de Estudos da História Brasileira - Cehibra. Membro da diretoria (biênio 2016-2018) da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual - ABPA. Membro da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais - CTDAISM/Conarq. Coautora do livro *1964: o Golpe passado a limpo* e coorganizadora dos livros *Benicio Dias: fotografias* e *Alcir Lacerda: fotografia*, albertina.malta@fundaj.gov.br, Fundação Joaquim Nabuco.

Cláudia Regina Alves Prado Fortuna

Bacharel e licenciada em História pela Unicamp. Mestre em Conhecimento, Linguagem e Arte e Doutora em Educação pela mesma Instituição. Estágio pós-doutoral junto ao programa de Pós-Graduação em Educação da USP. Áreas de atuação: Ensino de História e Educação das sensibilidades; Imagens, Memórias a contrapelo e Arte Contemporânea; Educação Política da Memória e Ensino da História; Cidade, Educação Patrimonial e Memória. Coorganizadora do livro *São Jerônimo da Serra, história local e ensino: construindo histórias*, claudiafortunauel@gmail.com, UEL.

Cristina Strohschoen dos Santos

Mestre em Patrimônio Cultural pela UFSM (2012); Especialista em Gestão Universitária pela Unijuí (2007); Bacharel em Arquivologia pela UFSM (1991). Capacitada em Preservação de Acervos pelo Arquivo Nacional (300 horas). Agente disseminadora do Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos (1997-2001). Experiência em coordenação de projetos de extensão, difusão e preservação de acervos iconográficos, sonoros, audiovisuais e musicais. Capítulos em livros: *Acessibilidade em acervos arquivísticos: uma experiência na UFSM* e *Memoria audiovisual: los desafíos de la preservación de documentos archivísticos*, crisarquivista@gmail.com, UFSM.

Daniela Giovana Siqueira

Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP. Mestre em História e Culturas Políticas pela UFMG (2007). Bacharel em Comunicação Social - Habilitação Jornalismo pelo Centro Universitário de Belo Horizonte (2002). Artigos em periódicos: *Representações espaciais, crítica social e contracultura no filme brasileiro Sagrada família* (1970); *Sob o signo do provisório: um diretor entre três cidades*, danigiovana@yahoo.com.br, Centro de Referência Audiovisual da Prefeitura de Belo Horizonte.

Débora Lúcia Vieira Butruce

Graduação e mestrado em Comunicação (UFF), doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais na ECA-USP, com doutorado sanduíche na *New York University*, no Programa de Arquivamento e Preservação de Imagens em Movimento da Escola de Artes Tisch. Profissional da área de preservação e restauração audiovisual desde 2001, com atuação no Brasil e no exterior. Especializações na Inglaterra, Itália, Cuba e Espanha. Também atua na área de curadoria audiovisual. Autora do livro *A direção de arte no cinema brasileiro*, de capítulos de livros e artigos sobre restauração, cinema, e direção de arte, deborabutruce@hotmail.com.

Eduardo Victório Morettin

Graduado em História (1988), mestre em Artes (1994) e doutor em Ciências da Comunicação (2001), pela USP. Pós-doutorado pela *Université Paris I* (2012). Professor de História do Audiovisual da ECA/USP. Professor visitante da *Université Paris-Est Marne-la-Vallée* (2010). Bolsista produtividade em pesquisa CNPq, nível 2. Conselheiro e diretor de instituições e associações científicas (Museu Paulista, MAC/USP, ANPUH, SOCINE, Compós). Autor e organizador de obras sobre cinema, memória e representações audiovisuais, entre elas, *Humberto Mauro, Cinema, História*. Coordenador de dossiês temáticos sobre cinema. cunhamorettin@uol.com.br, ECA/USP.

Eliane Braga de Oliveira

Socióloga, mestre em Biblioteconomia e Documentação e doutora em Ciência da Informação (CI) pela UnB, com estágio de doutoramento na Universidade do Porto, Portugal. Professora do curso de Arquivologia e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília. Atua nos seguintes temas: memória e informação, acesso à informação, gestão das informações arquivísticas, avaliação documental, memória e arquivos, arquivos públicos, informação pública e ensino de Arquivologia. Organizadora da coletânea *Memória: interfaces no campo da informação*, autora de artigos e capítulos de livros na área. elianebo@unb.br, UnB.

Gabriela Fiorin Rigotti

Doutora em Educação (2013), Mestre em Educação (2006) e Pedagoga (2002), todos pela FE/Unicamp. Atualmente trabalha como Coordenadora de Pós-Graduação em Arte-Educação e como formadora de professores na FIMI-Mogi Guaçu/SP. Também trabalha com Comunicação, Arte e Criatividade na Unianchieta-Jundiaí/SP e com Fotografia, Cinema e Novas Tecnologias no IBFE. Organizadora de publicações e autora de artigos, entre eles: *Gênero na educação e educação de gênero: a invisibilidade da mulher apesar de principal protagonista*. gabi.frigotti@gmail.com, Faculdades Integradas Maria Imaculada.

Johanna Wilhelmina Smit

Graduação em Biblioteconomia e Documentação (USP, 1970), mestrado em Documentação - *École Pratique des Hautes Études* (1973) e doutorado pela Universidade de Paris - I (1977). Docente aposentada da ECA/USP, com atuação na graduação e pós-graduação. Tem experiência na área de Ciência da Informação; foi adjunta do representante de área na CAPES por dois mandatos. Autora de livros, capítulos de livros e artigos, entre eles, o livro *Temas de pesquisa em Ciência da Informação no Brasil*. Pesquisa sobre os temas: ciência da informação, arquivologia, arquivo fotográfico, controle de vocabulário e organização da informação. cbdjoke@usp.br, USP.

Marcos Galindo Lima

Graduado em Biblioteconomia (1984), mestre em História (UFPE, 1994) e doutor em História pelo Departamento de Línguas e Cultura da América Latina da *Leiden University* - Países Baixos (2004). É Professor do Departamento de Ciência da Informação da UFPE e do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação. Coordenador científico do Laboratório de Tecnologia do Conhecimento – Liber, onde desenvolve os projetos Rede Memorial de Pernambuco; e Preservação da memória digital. Autor de livros, capítulos de livros e artigos, entre eles: *Identificação e análise de risco em acervos audiovisuais da Universidade Federal de Pernambuco*, galyndo@gmail.com, UFPE.

Maria Leandra Bizello

Graduação em História (1989), mestrado (1995) e doutorado (2008) em Multimeios (1995) pela Unicamp; estágio doutoral na *Sorbonne Nouvelle - Paris III* (2006); pós-doutora em Ciência da Informação (Universidade do Porto). Professora do Curso de Arquivologia e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação na UNESP/Marília. Experiência na área de História, Comunicação e Ciência da Informação, autora de artigos e capítulos de livros sobre os temas: cinema, fotografia e memória científica, entre eles: *Documentos de ciência: produção documental em laboratórios de pesquisa universitários*, mleandra23@gmail.com, UNESP/Marília.

Mateus Nagime

Mateus Nagime é pesquisador e arquivista audiovisual e esportivo, com Mestrado em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), com dissertação sobre cinema *queer* brasileiro. É mestrando em Estudos Olímpicos na Universidade de Peloponeso (Grécia), em parceria com a Academia Olímpica Internacional. Através do portal Surto Olímpico do qual foi Editor entre 2019 e 2021, para o qual participou da cobertura dos Jogos Olímpicos de Tóquio. Reúne textos sobre cinema, esportes e viagens em www.mateusnagime.tumblr.com.

Miriam Paula Manini

Bacharelado e Licenciatura em Ciências Sociais (UNESP/Araraquara, 1987); Mestrado em Multimeios (UNICAMP, 1993); Especialização em Conservação e Preservação Fotográfica (FUNARTE, 1994); Especialização em Organização de Arquivos (IEB/USP, 1998); Doutorado em Ciências da Comunicação (ECA/USP, 2002). Como professora, pesquisou e orientou os seguintes temas: Memória e Informação, Cinema e Arquivo, Leitura e Indexação de Imagens. Autora do livro *Arquivologia & cinema: um olhar arquivístico sobre narrativas fílmicas*, e organizadora da coletânea *Imagem, memória e informação*. mpmanini@uol.com.br, Professora aposentada da Universidade de Brasília.

Neiva Pavezi

Bacharel em Arquivologia e Mestre em Patrimônio Cultural pela UFSM. Professora do Curso de Arquivologia da UEL, em Londrina/PR (2001 a 2005). Tutora na Especialização à Distância Gestão em Arquivos UFSM/UAB (2008 e 2009). Atua em pesquisa nas áreas de patrimônio cultural; memória institucional; acervos audiovisuais, fotográficos e sonoros; digitalização; preservação de documentos digitais. Produziu a exposição de imagens O Passado em Construção. É autora do e-book *Manual do Usuário do ICA-AtoM para a Língua Portuguesa-BR*. neivapavezi@gmail.com, Arquivista da Universidade Federal de Santa Maria/RS.

Solange Puntel Mostafa

Graduada em Biblioteconomia e Documentação (UFSCar, 1972), Mestre em Ciência da Informação (IBICT, 1981) e Doutora em Educação (PUC/SP, 1985), com experiência de Pós-Doutorado na Inglaterra, PNL, Londres. Professora livre-docente da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto - USP. Atualmente se dedica à intercessão da Filosofia da Diferença como as Linguagens Documentárias e a Ciência da Informação, organizadora das obras *Pensadores brasileiros da ciência da informação e biblioteconomia* e *Deleuze vai ao cinema*, além de autora de artigos sobre imagens cinematográficas e fotográficas, smostafa@terra.com.br, USP.

Telma Campanha de Carvalho Madio

Graduação em História (PUC/SP, 1985), especialização em Arquivo (IEB/USP, 1988), mestrado em História (PUC/SP, 1999) e doutorado em Ciências da Comunicação (USP, 2005). Livre docência em Documento Fotográfico (UNESP, 2016). Professora associada, atua no ensino e na pesquisa com os temas: organização e identificação arquivística, fotografia, acervos audiovisuais, conservação preventiva e história contemporânea do Brasil, com capítulos de livros e artigos publicados, entre eles: *Da câmera escura aos pixels a importância do tratamento informacional imagético*, telmaccarvalho@marilia.unesp.br, UNESP - Campus Marília.

Prefácio

É presente o interesse da comunidade de pesquisadores em estudos de informação que abordam os registros visuais nos seus mais diversos recursos de informação. Neste livro, elegeu-se a discussão sobre a dimensão das imagens no âmbito das fotografias, das obras cinematográficas e demais documentos audiovisuais pelo viés da memória e no que tange também à preservação desses documentos. A trajetória histórica e cultural da humanidade, atrelada aos registros visuais, impulsionou o desenvolvimento de técnicas e tecnologias que implicaram, de uma forma ou de outra, nas teorias e práticas relativas à organização desses documentos, mediante sua análise e interpretação. Estas últimas permitiram o seu tratamento técnico, acondicionamento, acesso e uso nos contextos das unidades de memória-informação, sejam elas espaços físicos ou digitais, além, evidentemente, dos ambientes de memória-informação que se configuram na internet e nas redes sociais. Cabe mencionar, aqui, a denominação de Foster e Rafferty (2016)[1] para esses registros, os quais são intitulados objetos digitais culturais ou documentação digital cultural. Contudo, a proteção ao patrimônio cultural e audiovisual, no que concerne particularmente à sua memória e, em consequência, à preservação desses registros, nem sempre foi alvo de preocupação de políticas públicas e não acompanhou o desenvolvimento tecnológico de tais recursos de informação.

[1] FOSTER, A.; RAFFERTY, P. (ed.). **Managing digital cultural objects**: analysis, discovery and retrieval. London: Facet Publishing, 2016.

https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-271-0.p15-20

Os capítulos deste livro, organizado pelas professoras Miriam Paula Manini, Eliane Braga de Oliveira e Ana Lúcia de Abreu Gomes, evidenciam a escolha nas abordagens dos caminhos percorridos por seus autores, cuja distinção autoral determinante se direcionou ou perpassou nos enfoques quanto à complexidade dos acervos fotográficos e audiovisuais nas instituições custodiadoras e sua organização, memória como relato e perspectiva cognitiva e preservação audiovisual. Também observamos a pujança da topicalidade deste livro na expressividade do quadro referencial usado pelos seus autores, ora pressupostos teóricos ou filosóficos, ora pressupostos oriundos da experiência empírica, possibilitando ao leitor a opção pela escolha dos traços referenciais quanto à natureza do estudo.

Neste momento, acreditamos que seja oportuno retomar, na perspectiva desta obra, o que se objetiva atualmente na prática acadêmica das Escolas de Informação, que poderíamos relacionar e expandir aos Estudos em Informação aqui apresentados. Dillon (2013)[2], sobre o tema da "emergência da disciplina de informação" nas Escolas de Informação (iSchools), acredita que a natureza dinâmica do campo da informação é talvez a razão pela qual muitos de nós acabamos trabalhando nele. Observa que, embora esteja em voga que as administrações universitárias exponham de forma encorajadora os esforços interdisciplinares, do mesmo modo acredita que, na realidade, poucas universidades ou departamentos estão preparados para os enormes esforços envolvidos para transcender os limites disciplinares. Contudo, o autor retoma o tom otimista de seu texto apontando que estamos em uma época de novas Escolas de Informação e talvez seja possível compreendermos melhor o nosso papel e propósito como um esforço acadêmico. Na dimensão das características definidoras dessas Escolas, indica três elementos, os quais vemos que tangenciam os vários capítulos aqui desenvolvidos no universo da imagem, informação e memória. São eles: o reconhecimento de que nenhuma disciplina existente detém o monopólio da teoria e do método apropriados para o estudo da informação e, portanto, pensa-se em intelectualidade diversificada e participação coletiva de problemas compartilhados; a compreensão que o

[2] DILLON, A. The emerging discipline of information. *In*: BAWDEN, D.; ROBINSON, L. **Introduction to information science**. Chicago: Neal-Schuman, 2013. p. xvii-xix.

tratamento da informação concebido é mediado por pessoas e tecnologia em múltiplos ambientes, ao contrário de uma base restrita às práticas convencionais de organização da informação (bibliotecas, arquivos, museus etc.); e, por fim, o compromisso com atividades de pesquisa que buscam respostas a questões fundamentais e urgentes sobre a informação em todos os empreendimentos humanos.

Nessa perspectiva de domínios do conhecimento de múltiplos registros e acesso compartilhado, concebemos que os treze capítulos possuem estruturas próprias e podem ser agrupados nos eixos "cine-audiovisual e memória" e "fotografia e memória".

Antes de apresentar os textos que compõem esta coletânea, evidenciamos a atuação da professora Miriam Paula Manini na criação e coordenação do grupo de pesquisa Imagem, Memória e Informação (IMI), espaço que proporcionou frutíferas pesquisas e discussões sobre o tema deste livro, resultando em diversos trabalhos de final de curso, dissertações e teses na Universidade de Brasília (UnB) e demais relevantes atividades da vida acadêmica da professora.

Neste sentido, iniciamos a apresentação desta coletânea pelo último capítulo, de autoria da mencionada professora, também pelo fato deste não se configurar especificamente em um dos eixos citados, perpassando-os, em função de sua natureza de estudo bibliográfico. Realizado pela autora no período de 2002 a 2017, este foi impulsionado pelo seu interesse acadêmico no tema. Em consequência, foram sistematizadas listas temáticas, assim denominadas pela autora, referentes aos seguintes assuntos: análise da informação imagética, análise documentária de imagens (ADI), análise documentária de filmes, análise documentária de fotografias, imagem, memória e informação na ADI e tratamento da informação de imagens digitais. A autora ainda verificou a contribuição de seus estudos na formação acadêmica dos graduados e pós-graduados na área. No capítulo 1, Aline Camargo Torre e Antonio Laurindo Santos Neto expõem o panorama do acervo audiovisual custodiado pelo Arquivo Nacional, no que tange aos desafios enfrentados e soluções propostas quanto ao tratamento técnico dos documentos audiovisuais. Igualmente alertam como grandes desafios o diagnóstico de conservação (síndrome do

vinagre) com vistas à aplicação de procedimentos urgentes de restauração e/ou duplicação e a "reformatação dos suportes e formatos obsoletos". O enfoque do capítulo 2, realizado por Johanna Wilhelmina Smit, é a reflexão sobre os documentos audiovisuais a serem selecionados e preservados pelas instituições-memória como representativos da memória e integrantes desses acervos. Nesse desafio, também aborda o que denomina de paradoxo entre documentos textuais e audiovisuais, entre memória individual e memória coletiva; e a distinção entre memória e reminiscência. A leitura do capítulo 3 apresenta as preocupações de Mateus Nagime em relação à preservação dos materiais esportivos digitais, entre estes os audiovisuais. Acentua sobre o estabelecimento desse material como integrante do patrimônio audiovisual, "seja regional (do país, da cidade, ou mesmo do mundo) ou esportivo (da história de um esporte específico, ou de um clube, ou de um atleta) ou ainda patrimônio simbólico pessoal do atleta, fã, cidadão". Descreve que, atualmente, dois arquivos são dedicados prioritariamente a arquivar imagens esportivas: a Fundação Olímpica pela Cultura e Patrimônio, em Lausanne, Suíça, e a Iconoteca (*Iconothèque*) do Instituto Nacional do Esporte, Expertise e da Performance (INSEP), em Paris, França. Contudo, o autor menciona as limitações fundamentais no escopo desses arquivos.

No eixo Cinema, Informação e Memória, Alcilene Cavalcante de Oliveira discute as inquietações provocadas pelos filmes realizados por mulheres no Brasil na década de 1970, quando, então, é analisado o longa-metragem *Feminino plural* (1976), de Vera de Figueiredo. Estão reunidos também neste eixo o artigo de Eduardo Morettin, Daniela Giovana Siqueira e Debora Butruce que atentam, no campo da preservação audiovisual, para questões concernentes ao conceito de original em uma obra audiovisual e suas implicações quanto ao significado de restauração ligado a esse universo. Relacionam as questões da preservação à análise de dois filmes brasileiros realizados em contextos muito diversos: *Os óculos do vovô* (1913), de Francisco Santos, e *Crioulo doido* (1970), de Carlos Alberto Prates Correia. No capítulo 6, Maria Leandra Bizello estuda dois filmes relativos à ditadura militar no período de 1964-1984: *Hércules 56*, de Silvio Da-Rin (2006), e *Trago comigo*, de Tata Amaral (2016). Expõe que

"esses filmes tomam o relato, o testemunho como uma expressão histórica de sujeitos que agiram, mas não foram reconhecidos em sua historicidade". No capítulo 7, Solange Puntel Mostafa analisa o filme *Persona* (1966), de Ingmar Bergman, objetivando contemplar a análise das imagens numa conjugação entre a filosofia da diferença e a Ciência da Informação. Para tal, recorre ao aporte da teoria de Deleuze no que tange em especial à "imagem- afecção" para fins de nomeação de termos de indexação como um exercício de reflexão sobre esta possibilidade.

No eixo Fotografia, Informação e Memória, Ana Heloisa Molina e Claudia Prado Fortuna abordam temas como fotografia e reminiscências, a memória involuntária e a memória coletiva. Por meio de uma foto urbana de Eugene Atget (1857-1927), as autoras exemplificam a questão dos "espaços e os vazios de um local em transformação e a captura em seu registro de uma memória da cidade que evoca e promove outras lembranças". No capítulo 8, Marcus Galindo e Albertina Otávia Lacerda Malta exploram a interface fotográfica resultante dos olhares entre o fotógrafo e o observador, mediada pela tecnologia. "É um campo de conexão entre inteligências, área compartilhada em que ocorrem as interações simbólicas complexas, sendo um dispositivo lógico desenhado para viabilizar a troca de informação e promover a ligação entre sistemas". No item sobre a impermanência da memória, os autores observam que coleções "possuem vida própria e pedem tratamento em permanente evolução". Ressaltam a preservação digital como subcampo da curadoria digital, embora reconhecendo que a preservação digital antecede à curadoria digital, "ela se acomoda mais confortavelmente como um subcampo que propriamente uma área de especialização". Gabriela Fiorin Rigotti, no capítulo 9, dá continuidade à sua proposta de pesquisa sobre a imagem da professora a partir das fotografias e dos textos que as acompanham extraídos do livro fotorreportagem "Teia do Saber: capacitação de professores da rede pública", lançado pela Unicamp em abril de 2006. Procura responder a indagações como: "Qual discurso acerca da formação de professores – proferido pela academia, pelo Estado e pelo grupo editorial responsável pelo livro analisado – estas fotografias e textos ajudam a confirmar? Estas fotografias, analisadas a partir de seus elementos constitutivos (cenários, figurinos, posições de câmera etc.) e com

o suporte dos textos, ajudam-nos a reconhecer as professoras conhecidas pessoalmente durante as aulas do Teia do Saber? Será que a própria professora fotografada se reconhece neste livro? Será que Dona Zezé se reconheceria?". No capítulo 11, Neiva Pavezi e Cristina Strohschoen dos Santos descrevem sobre a produção fotográfica da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e o desafio do seu tratamento técnico arquivístico. Assinalam as dificuldades tocantes ao uso do código de classificação quanto à especificidade da representação notacional desejada. A seguir, informam os problemas que têm sido enfrentados na descrição e preservação desses acervos fotográficos, assim como a incorporação de metadados dos documentos fotográficos digitais no Sistema de Informações para o Ensino da UFSM. Finalizando os textos deste eixo, Telma Campanha de Carvalho Madio, no capítulo 12, examina a fotografia no seu contexto histórico e a sua incorporação aos acervos das unidades de informação, explorando o tratamento desses registros nos museus, nas bibliotecas e nos arquivos. A autora reconhece a fotografia "como documento produzido com intencionalidade e função definidas, destacando-se que não é possível identificar e compreender somente os elementos visuais presentes, mas contextos, objetivos/funções, procedimentos e técnicas necessárias para o resultado da imagem". Pondera que "arquivos, bibliotecas e os museus deveriam considerar esse conjunto, séries ou sequências, como enunciados de linguagem. Enunciados manifestos não unicamente na guarda de fotografias, mas também na disposição, arranjo e apresentação".

Ao encerrarmos este prefácio, gostaríamos de mencionar o desejo de que este livro revele aos profissionais e pesquisadores em estudos de informação dos registros visuais no campo da memória uma leitura interessante e oportuna. Sem dúvida, um convite ao leitor.

Rosa Inês de Novais Cordeiro

Apresentação

A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois "fatos" nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxadada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Assim, verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas. A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente. (BENJAMIN, W. Escavando e recordando. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 239-240. (Obras Escolhidas, 2)).

https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-271-0.p21-28

Em julho de 2018 eu tive um sonho: estava reunida com muitas pessoas, em local desconhecido; parecia uma festa, uma celebração, e as roupas não combinavam muito com nosso tempo; havia alegria, cumplicidade e um sentimento de satisfação que poderia ser por algum dever cumprido, realizado com prazer. Mas o que isso tem a ver com nossas reflexões, com preocupações acadêmicas ou com o fazer intelectual?! Ao acordar e costurar o sonho com minha memória, percebi que os personagens do meu filme particular eram todos(as) colegas que trabalham com imagem.

Junto com as emoções de elaboração de sentido do sonho surgiu imediatamente a ideia de organizar um livro sobre o tema. Uma lista inicial somou 44 possíveis autores e logo percebi a necessidade de reduzir esse número para tornar mais realista essa publicação. O cabalístico número 13 serviu para fecharmos os capítulos, escritos por 19 estudiosos. A vigésima pessoa em meu sonho fecha a lista de convocados como prefaciadora.

É forçoso ressaltar os elos acadêmico-científicos que inspiraram meu subconsciente a fazer uma festa onírica desta magnitude. O Grupo de Pesquisa Imagem, Memória e Informação (IMI)[1], que em 2017 completou 10 anos de existência, está aqui representado por alguns de seus membros (e ex-membros), que trazem, além de resultados quantitativos de pesquisas – o estado da arte da análise da informação de imagens fotográficas e fílmicas –, reflexões acerca de fotografia e memória e reminiscências dessa relação; os desafios dos arquivos fotográficos nas instituições de ensino superior; e a análise das imagens numa conjugação entre a filosofia da diferença e a Ciência da Informação: o que é preciso entender nas imagens para que se possa indexá-las?

Quatro projetos, em especial, desenvolvidos dentro do IMI são a base do que se apresenta: Acervos Audiovisuais no Distrito Federal e em Goiás (2011-2016); Documentos Audiovisuais, Informação e Memória: identificação de acervos fotográficos e fílmicos no Distrito Federal - Fase 1 (2013-2017, CNPq); Documentos Audiovisuais, Informação e Memória: identificação de acervos fotográficos e fílmicos no Distrito Federal (2017, Capacitação); e Documentos Audiovisuais, Informação e Memória: identificação de acervos

[1] Disponível em: http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/3981. Acesso em: 1 ago. 2019.

fotográficos e fílmicos no Distrito Federal - Fase 2 (2017-2018, FAP/DF). Estes projetos movimentaram estudantes e professores da Universidade de Brasília e acervos do Distrito Federal e região.

Alguns outros Grupos de Pesquisa e Laboratórios representados nesta obra evidenciam interesses em comum, que se coadunam em reflexões presentes em artigos acadêmicos compartilhados, em mesas redondas e em grupos de trabalho em eventos científicos. São eles: Arquivos, educação e práticas de memória: diálogos transversais (UFMG); Cinemídia – Estudos sobre História e teoria das mídias audiovisuais (UFSCar); Estudos audiovisuais – OLHO (UNICAMP); Formação e atuação profissional em organização da informação (UNESP); História e audiovisual: circularidades e formas de comunicação (USP); História, gênero e identidades em artefatos audiovisuais (UFG); Iconografia e memória (UEL); Imagem, fotografia e cinema (UNESP); Imaginário e informação: estudos culturais e comparativos (UFF); Memória e sociedade (UFPE); e Representação temática da informação (UNESP).

Além de alguns autores fazerem parte da bibliografia de muitos pesquisadores do Grupo IMI – e, certamente, de muitos dos Grupos acima citados –, eles também são interlocutores em eventos da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA) – que se reúne anualmente na Mostra de Cinema de Ouro Preto (CINEOP) –, da Associação Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (ANCIB) e da Associação Nacional de História (ANPUH), três grandes fóruns de debate sobre imagem, memória e informação.

Retomando o fato que originou esse encontro de autores – um verdadeiro sonho realizado –, aponto para a já observada similaridade entre a narrativa de cinema e a experiência onírica. Cinema e psicanálise, além de serem contemporâneos – enquanto os irmãos Lumière faziam suas primeiras exibições do cinematógrafo, Freud publicava seus *Estudos sobre a histeria* –, aproximam-se, atualmente, em torno da configuração do sujeito.

O encadeamento de imagens, a logicidade temporal de princípio, meio e fim – mesmo com os *flashbacks* do cinema e as experimentações mais recentes de deslocamento temporal narrativo – e a possibilidade

sempre presente de relacionar passagens do filme com nossa vida particular fazem do cinema uma arte psicossocial por excelência.

Nesta vivência algumas vezes catártica, algo provoca interrogações: por que nos emocionamos com a exibição de determinados filmes, chegando mesmo a chorar? Por que, às vezes, muitas pessoas se emocionam com a mesma cena ou sequência? A Neurociência explica, mas a atenção, aqui, deve recair sobre o alcance do cinema enquanto elaboração, construção e reconhecimento da memória pelo indivíduo.

Com o objetivo de alocar os assuntos abordados pelos autores, a obra está dividida em três blocos: Audiovisual, Informação e Memória (AIM), Cinema, Informação e Memória (CIM) e Fotografia, Informação e Memória (FIM). Tal divisão é puramente um exercício "maníaco" de colocar em escaninhos tudo que se considera classificável, catalogável. No conjunto, somos todos membros de uma mesma festa da imagem.

Concluindo, tomo a liberdade de colocar como lema de encerramento do nosso livro a escolha pela memória:

> Eu escolho a memória. A desmemória assombra porque não a nomeamos, respira em nossos porões como monstros sem palavras. A memória, não. É uma escolha do que esquecer e do que lembrar – e uma oportunidade de ressignificar o passado para ganhar um futuro. Pela memória nos colocamos não só em movimento, mas nos tornamos o próprio movimento. (BRUM, E. **Meus desacontecimentos**: a história da minha vida com as palavras. São Paulo: LeYa, 2014. p. 83-84.)

AIM,

CIM,

FIM!

Miriam Paula Manini

Homenagem a Miriam Paula Manini

Para nós, autores dos artigos compilados nesta publicação, este livro não é apenas a concretização de um projeto profissional, mas – sobretudo – uma homenagem pessoal à Professora Miriam Paula Manini, idealizadora e uma das organizadoras deste material.

Miriam, depois de anos em terapêuticas para o câncer, nos deixou tempos antes de os trabalhos para esta coletânea de textos serem findados. Seu intento para que esta obra se materializasse, segundo ela própria, transformou-se em um objetivo pessoal, um propósito que lhe dava gosto e trazia um sopro de vida em meio aos desafios e limitações impostos pela doença, tomando ainda maior importância depois de sua aposentadoria no ano de 2019.

Formanda em Ciências Sociais pela UNESP/Araraquara, Especialista em "Conservação e Preservação Fotográfica" pelo Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da FUNARTE e também em "Organização de Arquivos" pelo Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Mestra em Multimeios pela UNICAMP e Doutora em Ciências da Comunicação pela USP, Miriam foi Professora Associada da Faculdade de Ciência da Informação da UnB, onde atuou no Curso de Arquivologia e no Programa

de Pós-Graduação em Ciência da Informação, lugares de gênese desta obra que, no entanto, ultrapassa as fronteiras da Instituição – modo como Miriam sempre gostou de trabalhar!

Na UnB, Miriam foi a criadora e a coordenadora do Grupo de Pesquisa "Imagem, Memória e Informação" – IMI, em funcionamento entre os anos de 2013 e 2019. O grupo teve como objetivo estudar questões relacionadas às imagens fotográficas, fílmicas, pictóricas, conceituais e iconográficas em geral e suas relações com a memória e o patrimônio histórico na perspectiva da ciência da informação. Durante seu período de atividade, o grupo contou com a participação de estudantes de vários cursos de graduação e de pós-graduação da UnB, além de professores e pesquisadores de várias universidades brasileiras.

No ensino de graduação, Miriam responsabilizava-se prioritariamente pelas disciplinas de "Arquivo", "Cinema", "Informação e Memória" e "Conservação e Restauração de Documentos", espaços onde apresentava reflexões e provocações, conquistando estudantes para participação em projetos de iniciação científica, especialização, mestrado e doutorado. Entre os vários reconhecimentos por ela recebidos em vida, destacam-se a menção honrosa por orientação em Projeto de Iniciação Científica, conferida pelo Decanato de Pós-Graduação da UnB, e também o Prêmio CAPES de Tese, concedido pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, ambos em 2015.

Cabe, ainda, ressaltar a atuação de Miriam junto ao projeto de pesquisa "Documentos Audiovisuais, Informação e Memória: identificação de acervos fotográficos e fílmicos do Distrito Federal", realizado entre 2013 e 2018 e que mapeou acervos de imagens fixas e em movimento da região, tendo em vista a necessidade e a importância destas informações para pesquisadores, acadêmicos, cineastas, fotógrafos e para o público em geral. Ao final, os dados apontaram a escassez de acervos fotográficos e fílmicos nas organizações visitadas, a ausência significativa de tratamento adequado à conservação dos acervos, além de certo desconhecimento técnico dos responsáveis pelo manuseio dos documentos. Observou-se a necessidade urgente de ações que contribuíssem para a preservação do material, bem como para a criação

de condições de acesso público aos acervos e, perante isso e consciente da necessidade de preservar e dar acesso a esses registros, Miriam defendia a criação de um Museu da Imagem e do Som na capital do país.

Fato é que, desde os idos como cursante do Mestrado, ainda entre os anos de 1989 e 1993, Miriam se especializou no estudo da imagem e das problemáticas concernentes à sua incorporação aos acervos documentais. Nesse sentido e no intuito de fazer desta uma publicação que espelhe a riqueza de sua contribuição ao ensino e à pesquisa não só do Distrito Federal como do país, este livro procura evocar reflexões suscitadas por ela junto a seus parceiros de trabalho ao longo de toda a vida, sendo, para tanto, ainda conveniente destacar sua atuante participação como membro da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), cuja missão é contribuir para o desenvolvimento e aperfeiçoamento técnico, científico e cultural dos profissionais que atuam no campo da preservação, área de natureza interdisciplinar.

Junto à ABPA, assim como ao IMI e em tantos outros lugares pelos quais contribuiu, Miriam – logo chegando com seu Barthes[1] – buscava auxiliar na interlocução entre diversos campos de saber, estimulando o diálogo aberto, a conscientização sobre a importância da preservação de nossas memórias e o interesse público pela salvaguarda e acesso ao patrimônio cultural imagético brasileiro.

Sua atividade como profissional, assim como sua personalidade de humor sagaz e acolhida carinhosa, permanecerá para nós, companheiras e companheiros de trabalho, amigas e amigos de vida, não apenas na forma como os artigos desta coletânea se apresentam, mas como exemplo de competência e de generosidade!

Os autores
Março de 2020.

Audiovisual, Informação e Memória

Audiovisual no contexto arquivístico: apontamentos sobre o modo de fazer no Arquivo Nacional

Ms. Aline Camargo Torres [1]
Ms. Antonio Laurindo dos Santos Neto [2]

O Arquivo Nacional (AN) tem sido ao longo de sua trajetória de 180 anos um farol no que se refere às boas práticas de organização, preservação e difusão de documentos arquivísticos. Os procedimentos técnicos adotados e desenvolvidos na Instituição costumam servir de inspiração e modelo para pequenos e grandes arquivos brasileiros e do exterior. São constantes os pedidos de orientação por meio de mensagens eletrônicas e de visitas técnicas. Com o audiovisual não tem sido diferente, ainda mais por ser o AN instituição arquivística que tem uma atuação de grande relevância na gestão de acervos de cinejornais, filmes de ficção, documentários, filmes de família e programas de TV.

[1] Mestre em História, Política e Bens Culturais; Técnica em Assuntos Culturais do Arquivo Nacional. E-mail: aline@an.gov.br.

[2] Mestre em Ciência da Informação; arquivista do Arquivo Nacional. E-mail: antoniolaurindo@an.gov.br

https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-271-0.p31-42

Em virtude do acervo e da qualidade técnica desenvolvida, mais precisamente nos últimos 30 anos, o AN possui participação em importantes fóruns e entidades nacionais e internacionais, como a Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF), a *Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes em Movimiento* (CLAIM) e a Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (APBA). Com isso, existe a possibilidade de um permanente intercâmbio de conhecimento por meio de encontros profissionais e acesso à literatura específica da área.

Busca-se, aqui, apresentar um panorama do acervo audiovisual custodiado pelo AN, destacando os desafios para seu tratamento técnico, bem como as soluções encontradas pelos que se dedicam à tarefa, sempre movidos no sentido de tornar esse valioso acervo cada vez mais visível e disponível à consulta e para utilização pelos cidadãos.

Os documentos audiovisuais no Arquivo Nacional

O AN, a partir da década de 1980, começa a receber expressivos conjuntos de documentos audiovisuais. São documentos que foram recolhidos do poder executivo federal, doados por pessoas e entidades privadas ou depositados em regime de comodato por grandes cineastas e produtoras brasileiras. Pode-se destacar, na gênese da história do audiovisual no AN, a chegada do acervo da Agência Nacional, de natureza pública, e da TV Tupi, de natureza privada. Os documentos audiovisuais desses dois acervos, juntamente com os das extintas TVE e Divisão de Censura de Diversões Públicas, são os mais conhecidos, consultados e reproduzidos por pesquisadores do Brasil e do exterior.

O acervo de filmes em regime de comodato no AN, composto por mais de 100 conjuntos distintos, formou-se por uma modalidade de aquisição *sui generis*. Difere, portanto, das formas mais usuais de entrada de acervos – o recolhimento (no caso dos públicos) e a doação (no caso dos privados) –, e sua acolhida pela Instituição é evidência do reconhecimento da importância dessas obras para a história e a cultura do país. Tratam-se, principalmente, de filmes que estavam depositados na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro.

Uma situação bem circunscrita em determinado espaço de tempo (anos 2002 e 2003) e contexto específico, qual seja, a iniciativa do MAM de devolver os filmes para seus respectivos detentores legais. Essa devolução colocava em risco um importante patrimônio audiovisual e poderia fazer com que obras significativas para os cariocas e fluminenses migrassem para a capital paulista. Cabe destacar que, após o recebimento dos filmes que estavam na Cinemateca do MAM, o AN passou a ser uma alternativa para outros cineastas e produtoras. Um exemplo foi o depósito de toda a filmografia do cineasta Nelson Pereira dos Santos, que antes estava depositada na Cinemateca Brasileira, na cidade de São Paulo. Nos últimos anos a instituição deixou de receber mais filmes pela modalidade comodato em virtude da falta de espaço para um armazenamento adequado e da necessidade de rever e discutir mais amplamente uma política para recebimento de acervos privados.

Documentos audiovisuais no contexto arquivístico

Compreender o modo como se organizam os documentos audiovisuais no AN pressupõe conhecer, ainda que de forma sumária, a missão e a estrutura organizacional da Instituição. Cabe esclarecer, portanto, em primeiro lugar, que não se guardam registros audiovisuais no AN apenas pelo fato de conterem imagens em movimento, ainda que se reconheça o fascínio e o poder de remissão ao passado que essas imagens são capazes de despertar. Ao contrário do que ocorre em uma cinemateca, por exemplo, onde se guardam filmes exatamente pelo fato de serem filmes, em uma instituição arquivística esses registros, via de regra, assumem outra dimensão.

Os documentos audiovisuais, no AN, estão intrinsecamente ligados aos demais gêneros documentais custodiados pela Instituição (textual, sonoro, musicográfico, iconográfico e cartográfico). Fazem parte, assim, de conjuntos documentais orgânicos, que refletem as atividades do produtor de cada um desses conjuntos, sejam entidades coletivas públicas ou privadas, pessoas físicas ou famílias. Falar em organicidade – um conceito caro ao campo dos arquivos – significa destacar a relação

que guardam entre si os itens de um mesmo conjunto documental. É essa relação que permite contextualizar e, portanto, compreender, a um só tempo, o significado de cada item, o lugar de cada um deles no conjunto documental, o conjunto como um todo e também as ações que, no passado, deram origem à documentação.

No campo dos arquivos, opera-se, portanto, com a ideia de que um item documental só pode ser compreendido em seu contexto de produção (ou seja, junto aos demais itens produzidos em função de um determinado evento). Sem desconsiderar a força retórica da assertiva, e sem ignorar o valor intrínseco de itens documentais avulsos, busca-se destacar o quanto se ampliam as possibilidades de interpretação do passado a partir da reunião de um maior número de vestígios. Os documentos são assim melhor compreendidos e, por meio deles, também as ações que no passado os originaram. As possibilidades interpretativas de um filme ou de um programa de TV, por exemplo, certamente serão ampliadas se, além do registro audiovisual, estiverem acessíveis as diferentes versões do roteiro, a ficha de gravação, a comunicação trocada entre os responsáveis pela obra, fotografias do *making off*, notas e demais documentos referentes a questões orçamentárias, material de divulgação e críticas, entre outros.

Problematizando a noção de "documentos especiais", o trabalho de organização de documentos audiovisuais no AN é regido, portanto, pelos mesmos princípios da organização de documentos arquivísticos em geral, ou seja, pelo esforço em recuperar o contexto de produção desses documentos, articulando-os de forma a permitir sua utilização e o conhecimento do passado por parte dos usuários da Instituição. Não se trata, portanto, de operar com recortes temáticos ou tipológicos que atendam a esta ou àquela demanda de pesquisa. O trabalho arquivístico consiste em recuperar a lógica de produção dos documentos, permitindo assim que sejam dados a conhecer as ações e o funcionamento da entidade produtora, sejam instituições ou indivíduos. A lembrança, a produção cultural contemporânea, o conhecimento do passado e a busca de provas na garantia de direitos – entre eles, o próprio direito à identidade e à memória – são em geral os motores da busca dos

arquivos por parte dos cidadãos. Organizar tais documentos de forma arquivística, garantindo pleno acesso à potencialidade de seu conteúdo, é a tarefa colocada aos técnicos da Instituição ao longo de gerações. E não são poucos os desafios enfrentados.

Desafios para o tratamento técnico de documentos audiovisuais

De acordo com Saavedra Bendito (2011, p. 18), os documentos audiovisuais são marcados pelas seguintes características: diversidade de materiais, dependência tecnológica, fragilidade dos suportes, obsolescência, volume de informação e complexidade para análise e descrição. Tudo isso pode ser observado no dia a dia do processamento técnico e dos procedimentos de conservação aos quais os documentos audiovisuais são submetidos no AN. São características que possuem relação de dependência. Conhecê-las e as dominar é fundamental para a qualidade do processamento técnico. Um documento que não possui um aparato tecnológico para ser visto e ouvido terá uma descrição deficiente e, consequentemente, o usuário não saberá ao certo qual conteúdo encontrará caso haja a possibilidade de uma digitalização. É possível, inclusive, que o usuário sequer consiga localizar o documento, pois não encontrarão resposta os seus filtros de busca. O aspecto tecnológico, limitador da análise e representação do conteúdo de documentos audiovisuais, é um dos principais desafios enfrentados hoje pelos técnicos no AN, para que o acesso possa ser plenamente concedido.

O trabalho de processamento técnico do acervo, por meio da descrição arquivística, consiste, primordialmente, em criar instrumentos que sirvam de ponte entre pesquisadores e acervo. Mas como descrever o conteúdo de um documento, tornando-o acessível a pesquisas as mais diversas, se o acesso dos próprios técnicos do AN a esse conteúdo é limitado? Como descrever de forma satisfatória o conteúdo de uma película cinematográfica apenas com base no que se verifica em mesa de revisão, desenrolando o filme e, com auxílio de lâmpada e lupa, conferindo fotograma por fotograma, sem audição do som quando este se encontra impresso na película? Como descrever plenamente o conteúdo de uma fita videomagnética obsoleta

como a fita quadruplex (só no acervo da TV Tupi, são mais de 500 delas), se a Instituição não dispõe de equipamento apropriado, nem de investimento para contratação do serviço de reformatação dessas fitas?

Nesse contexto, e sempre visando ao acesso, a diretriz tem sido a de tornar pública, por meio do Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), todas as informações possíveis sobre os documentos que compõem o acervo, por mais sumárias que possam parecer. São, muitas vezes, informações como título, local e/ou data de produção, nem sempre precisas, localizadas nas embalagens, nas pontas ou créditos de filmes, entre outros, e que permitem ao pesquisador supor algum tipo de vinculação entre o item documental e seu objeto de pesquisa[3]. Muitas consultas ao acervo audiovisual são feitas a partir dessa suposição, no intuito de confirmá-la. O usuário também verifica películas em mesa de revisão e, caso tenha interesse em acessar o conteúdo de formatos magnéticos para os quais a Instituição não disponha de equipamentos, solicita a reformatação do documento, arcando com os custos. É estabelecida, dessa forma, uma parceria entre a Instituição e seus usuários, como forma de minimizar os prejuízos advindos da ausência de um programa institucional de reformatação, sem desconsiderar as dificuldades orçamentárias e tecnológicas para seu desenvolvimento.

Uma amostra das limitações para a análise e a descrição do conteúdo de documentos audiovisuais, e da parceria profícua que tem se estabelecido entre a Instituição e seus usuários, pode ser verificada a seguir. Apresenta-se um recorte de pesquisa realizada no SIAN, onde aparecem quatro dossiês (n° 105 a n° 108) do fundo TV Tupi (código NO), Série Programas de Televisão (código PGV). Cada dossiê corresponde a uma fita videomagnética em formato quadruplex, que não possui o respectivo *player* de reprodução no AN.

[3] SIAN. Disponível em: <http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/login.asp>. Acesso em: 12 mar. 2019.

Figura 1: Títulos de dossiês da TV Tupi

Fonte: Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN).
http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/login.asp.

Os títulos dos documentos *BR RJANRIO NO.0.PGV.105*, *BR RJANRIO NO.0.PGV.106* e *BR RJANRIO NO.0.PGV.108* foram baseados nas informações constantes nos rótulos das embalagens das fitas quadruplex (Fundo TV Tupi). Como ainda não foi possível assistir às imagens nem ouvir os registros sonoros, os documentos não possuem descrição do conteúdo no SIAN.

Já o documento *BR RJANRIO NO.0.PGV.107* passou pelo processo digitalização, o que possibilitou a análise e descrição do conteúdo no Sistema[4] Antes da digitalização e do acesso pleno ao conteúdo, constava no SIAN apenas a informação "Programa Flávio Cavalcanti". Essa descrição, ainda que sumária, despertou o interesse do usuário, que forneceu ao AN uma cópia do arquivo digital, permitindo a revisão da descrição por parte da equipe de técnicos, a preservação da informação contida em um suporte obsoleto e em deterioração e o acesso de outros pesquisadores ao representante digital.

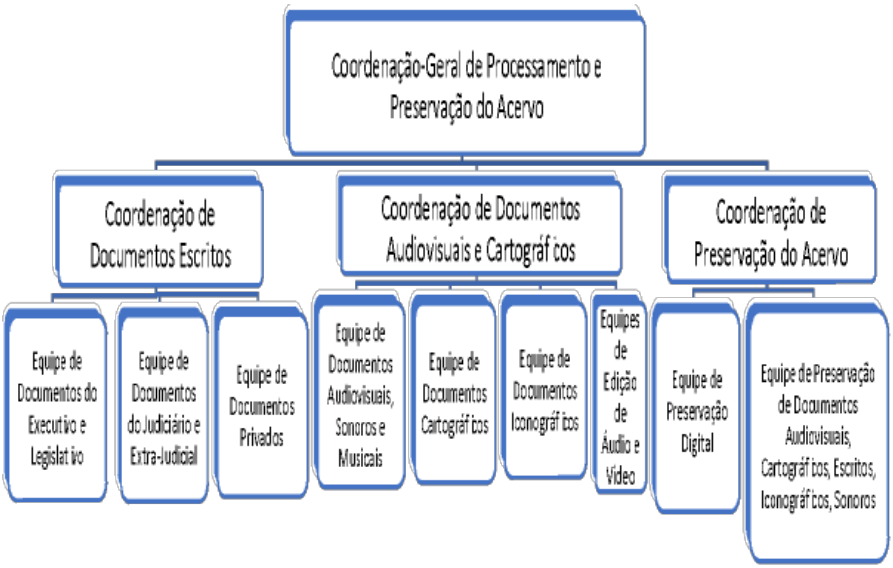
Algumas informações sobre o acervo audiovisual são encontradas também em outros gêneros documentais. As fichas de gravação dos programas da TV Tupi, por exemplo, são documentos textuais do conjunto documental fundamentais para a contextualização das fitas e para a descrição de seu conteúdo. E nos deparamos agora com mais um desafio colocado ao tratamento técnico dos documentos audiovisuais no Arquivo

[4] Digitalização realizada na TV Record, por solicitação de usuário.

Nacional: a própria estrutura organizacional da Instituição, que separa as equipes de trabalho, de maneira geral, por gênero documental.

Apresenta-se, a seguir, a estrutura da Coordenação Geral de Processamento Técnico e Preservação do Acervo.

Figura 2: Estrutura da Coordenação Geral de Processamento Técnico e Preservação do Acervo do Arquivo Nacional



Fonte: Organograma elaborado pelos autores.

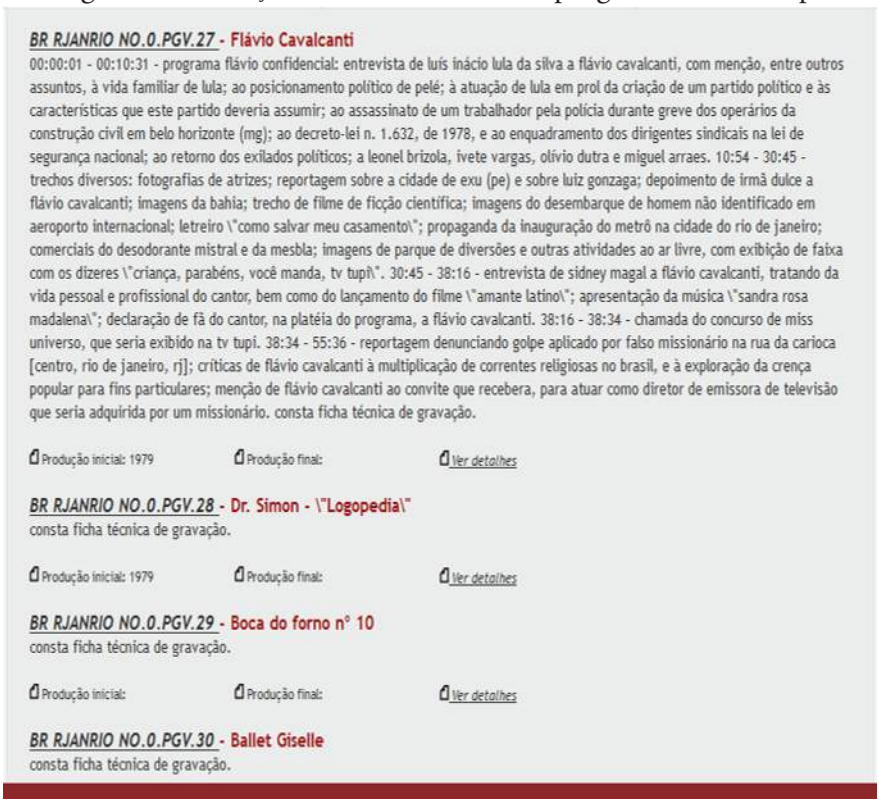
Percebe-se que as equipes responsáveis pelo acervo são separadas por gênero documental (o volume da documentação textual é tão expressivo que as equipes são separadas, ainda, pela procedência da documentação). A divisão das equipes de trabalho da maneira como se apresenta pode ser facilmente compreendida quando se pensa no volume da documentação custodiada por uma Instituição como o AN: são dezenas de quilômetros de estantes de documentos textuais e milhares de documentos iconográficos (fotografias, negativos, cartazes, charges, cartões postais e ilustrações, entre outros), mapas, plantas, películas cinematográficas, fitas videomagnéticas (quadruplex, u-matic, betacam, VHS, entre outras), documentos sonoros (discos, fitas rolo, fitas cassete)

e partituras musicais. Os documentos remontam ao século XVI e exigem, muitas vezes, a leitura por técnicos especializados. A experiência de longos períodos no tratamento de um gênero documental específico contribui para a formação desses especialistas, extremamente importantes ao desenvolvimento do trabalho: técnicos habituados à leitura paleográfica, ou ao reconhecimento de fisionomias e localidades, ou ao manuseio e identificação de materiais cinematográficos, por exemplo. A ramificação por gênero documental contribui, assim, para a especialização dos técnicos na leitura e análise dos documentos de diferentes linguagens. No caso dos documentos audiovisuais, os aspectos imagéticos e sonoros precisam ser compreendidos e representados na descrição e indexação.

Nesse sentido, é possível reconhecer que a estrutura organizacional do AN favorece a distribuição das tarefas de tratamento do acervo e a formação de especialistas. Por outro lado, no entanto, essa mesma estrutura dificulta a recuperação do contexto de produção dos documentos que integram um determinado conjunto documental, visto que as equipes, em geral, conhecem apenas a parcela da documentação que está sob sua custódia. Como, de fato, recuperar o contexto de acumulação de um documento audiovisual pela Censura, por exemplo, sem conhecer o processo administrativo que reúne registros da submissão da obra e pareceres de censores? Se o trabalho arquivístico consiste em recuperar o contexto de produção dos documentos que integram um conjunto (independente de gênero ou formato), como não reconhecer que a estrutura das equipes se constitui em um entrave ao desenvolvimento do trabalho? E, questão ainda mais complexa: como pensar uma estrutura ideal, capaz de conjugar especificidade técnica e integração de gêneros documentais distintos?

Conscientes dessas questões, e no intuito de contorná-las, os técnicos têm buscado cada vez mais o diálogo, o compartilhamento de informações e a realização de trabalhos integrados. Observe-se o exemplo a seguir, também composto por dossiês do fundo TV Tupi, Série Programas de Televisão.

Figura 3: Descrição do conteúdo de um programa da TV Tupi



BR RJANRIO NO.0.PGV.27 - Flávio Cavalcanti

00:00:01 - 00:10:31 - programa flávio confidencial: entrevista de luís inácio lula da silva a flávio cavalcanti, com menção, entre outros assuntos, à vida familiar de lula; ao posicionamento político de pelé; à atuação de lula em prol da criação de um partido político e às características que este partido deveria assumir; ao assassinato de um trabalhador pela polícia durante greve dos operários da construção civil em belo horizonte (mg); ao decreto-lei n. 1.632, de 1978, e ao enquadramento dos dirigentes sindicais na lei de segurança nacional; ao retorno dos exilados políticos; a leonel brizola, ivete vargas, olívio dutra e miguel arraes. 10:54 - 30:45 - trechos diversos: fotografias de atrizes; reportagem sobre a cidade de exu (pe) e sobre luiz gonzaga; depoimento de irmã dulce a flávio cavalcanti; imagens da bahia; trecho de filme de ficção científica; imagens do desembarque de homem não identificado em aeroporto internacional; letreiro \"como salvar meu casamento\"; propaganda da inauguração do metrô na cidade do rio de janeiro; comerciais do desodorante mistral e da mesbla; imagens de parque de diversões e outras atividades ao ar livre, com exibição de faixa com os dizeres \"criança, parabéns, você manda, tv tupi\". 30:45 - 38:16 - entrevista de sidney magal a flávio cavalcanti, tratando da vida pessoal e profissional do cantor, bem como do lançamento do filme \"amante latino\"; apresentação da música \"sandra rosa madalena\"; declaração de fã do cantor, na platéia do programa, a flávio cavalcanti. 38:16 - 38:34 - chamada do concurso de miss universo, que seria exibido na tv tupi. 38:34 - 55:36 - reportagem denunciando golpe aplicado por falso missionário na rua da carioca [centro, rio de janeiro, rj]; críticas de flávio cavalcanti à multiplicação de correntes religiosas no brasil, e à exploração da crença popular para fins particulares; menção de flávio cavalcanti ao convite que recebera, para atuar como diretor de emissora de televisão que seria adquirida por um missionário. consta ficha técnica de gravação.

Produção inicial: 1979 Produção final: Ver detalhes

BR RJANRIO NO.0.PGV.28 - Dr. Simon - \"Logopedia\"

consta ficha técnica de gravação.

Produção inicial: 1979 Produção final: Ver detalhes

BR RJANRIO NO.0.PGV.29 - Boca do forno nº 10

consta ficha técnica de gravação.

Produção inicial: Produção final: Ver detalhes

BR RJANRIO NO.0.PGV.30 - Ballet Giselle

consta ficha técnica de gravação.

Fonte: Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN).
http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/login.asp.

Pode-se verificar que a ficha técnica de gravação (documento textual), identificada nas quatro referências, compõe o mesmo dossiê da fita quadruplex (documento audiovisual), ainda que as áreas de guarda sejam fisicamente distintas, em razão inclusive das condições climáticas de preservação de cada suporte. Mais uma vez, verifica-se que um dos dossiês (o BR RJANRIO NO.0.PGV.27) foi digitalizado, permitindo uma descrição mais completa que os demais, que não puderam ser acessados pela equipe responsável.

Considerações finais

Buscou-se apontar questões presentes no cotidiano daqueles que se dedicam ao recebimento, conferência, identificação, definição de arranjo, descrição nos sistemas de informação, indexação, elaboração de instrumentos de pesquisa e realização do inventário topográfico dos documentos audiovisuais que integram o acervo do AN. O produto final desse trabalho, a despeito do interesse e da dedicação dos técnicos que o desempenham, será influenciado por fatores tais como estrutura organizacional, estado de conservação dos documentos, obsolescência e dependência tecnológica e limitação de pessoal disponível para realização das tarefas.

Pode-se apontar como maiores desafios: o diagnóstico de conservação para saber quais películas já estão com síndrome do vinagre[5] e precisam com urgência passar por processos de restauração e/ou duplicação, além da realização mesma desses processos; a reformatação dos suportes e formatos obsoletos, como as fitas de 1 polegada e quadruplex; e, ainda, a análise e descrição de conteúdo, diante do expressivo volume de material e de todas as limitações já mencionadas.

É recomendável que um programa institucional de digitalização do acervo audiovisual seja desenvolvido e implantado, contemplando a manutenção das matrizes originais, a restauração de documentos deteriorados e a criação de padrões de preservação digital para que a preservação e o acesso ao conteúdo desses documentos possam ser integralmente efetivados.

Reconhecer a importância dos arquivos para o desenvolvimento do país, garantindo investimentos que permitam a superação dos desafios e o pleno acesso dos cidadãos ao acervo, constitui-se em tarefa urgente e fundamental para a garantia de uma sociedade atuante e consciente de sua história.

[5] Síndrome do vinagre: processo irreversível de deterioração das películas de acetato, quando ocorre a desplastificação e cristalização do suporte e a liberação de gases de ácido acético com cheiro de vinagre.

Referências

SAAVEDRA BENDITO. p. **Los documentos audiovisuales**: qué son y cómo se tratan. Gijón: Ediciones Trea, 2011.5

Qual memória o audiovisual preserva?

Johanna Wilhelmina Smit[1]

Uma resposta simples, quase automática, afirmaria que tudo o que foi produzido em imagem e/ou som e é preservado pelas instituições-memória representa uma memória.

Parece-me que a resposta simples enseja algumas considerações e uma explicitação do lugar de fala adotado no texto que segue.

O lugar de fala e um paradoxo

Começo pela explicitação do lugar de fala adotado: não se trata de discutir a memória suscitada por todo e qualquer documento audiovisual em todas as situações possíveis e imagináveis, mas inserir três delimitações – essenciais – na discussão, a saber:

> a) Para efeito da discussão a seguir, embora não ignore diferenças importantes entre as instituições-memória ou os lugares da memória (LE GOFF, 2003), que abrangem arquivos, bibliotecas, museus, centros de memória, centros de informação e documentação: tratarei delas de acordo com sua função maior,

[1] Doutora em Análise do discurso; professora da Universidade de São Paulo. E-mail: cbdjoke@usp.br.

https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-271-0.p43-52

qual seja, reunir, preservar e dar acesso a documentos audiovisuais, como venho propondo desde os idos de 1993 (SMIT, 1993);

b) Suponho o documento audiovisual selecionado por uma instituição-memória. A seleção, ao institucionalizar o documento, confere-lhe um "selo de qualidade" e, idealmente, mas nem sempre, agrega ao mesmo metadados sobre sua origem, autoria, data de produção, conteúdo, dados técnicos etc.;

c) Suponho ainda uma definição que, embora genérica, aponte para a distinção entre documentos representativos ou figurativos em relação a outros, nos quais preponderam características estéticas que se sobrepõem ao que é mostrado ou dado a ouvir: o texto a seguir enfatiza os documentos representativos, que "representam" entidades ou acontecimentos, com múltiplas consequências, como veremos a seguir.

Partindo, pois, do documento audiovisual selecionado por uma instituição-memória, algumas considerações não podem ser negligenciadas, iniciando pela distinção fundamental entre documentos textuais e documentos audiovisuais. Sintetizando uma vasta bibliografia e sem entrar em diferentes aspectos de discussões linguísticas e semióticas, é necessário lembrar que os termos, escritos em qualquer língua, significam por convenção, já que a língua é produto de convenções sociais, ao passo que a imagem e/ou som funcionam por projeção (SHATFORD, 1986. p. 51): projeção de objetos ou atividades que nos são apresentados sob forma de imagens e/ou sons. Diante de um texto, tenho consciência de que estou diante de representantes: os termos representam coisas, ações, conceitos abstratos. Se determinadas imagens e/ou sons podem adquirir um sentido simbólico, com interpretações determinadas por convenções sociais ou culturais, forçoso é lembrar que antes de se tornarem símbolos, caso isto ocorra, a imagem e/ou som funcionam como imagem e/ou som, representando algo (estado, ação) por projeção. A representação por projeção está na origem da intromissão "indecorosa" do referente, "à teimosia do referente", que está sempre presente (BARTHES, 1989, p. 19)

e do conceito da tese de existência, proposto por Schaeffer (1996)[2]. Ao contrário do texto, no qual o referente é entendido numa realidade externa ao texto, no documento audiovisual pode se encontrar afirmações tais como: "reconheço aquela fruta porque já a vi antes" ou "reconheço aquele animal, embora não saiba seu nome, mas vejo que se trata de um animal" ou, ainda, "reconheço a voz de fulano ou o canto de um passarinho, mesmo que eu não consiga identificar o nome do passarinho"... sem que a presença do documento que registra o som e/ou a imagem seja reportada.

A convivência social entre documentos textuais e audiovisuais, desde tempos imemoriais, traz consigo um interessante paradoxo ao atribuir uma maior importância ao documento textual (em virtude do caráter convencional da língua?) mas ao mesmo tempo reconhecer que o documento audiovisual é mais prazeroso, mais "fácil" de ser apreendido (pelo seu caráter de projeção?), mais amigável e assim por diante. Apesar do apelo exercido pelo documento audiovisual, continua válida a afirmação de Guy, conde de Nevers, que em 1174 já dizia: "aquilo que queremos reter e aprender de cor fazemos redigir por escrito, a fim de que o que se possa reter perpetuamente na sua memória frágil e falível seja conservado por escrito e por meio de letras que duram sempre" (citado por LE GOFF, 2003, p. 445). Lógico, estas generalizações não se aplicam a todos os documentos textuais (uma poesia pode ser extremamente prazerosa) ou a todos os documentos audiovisuais (uma palestra de 3 horas, gravada, pode ser percebida como extremamente enfadonha), mas no senso-comum o paradoxo persiste: documento sério é documento textual, documento agradável é audiovisual.

A distinção entre documentos textuais e audiovisuais repousa ainda em outro fato, mais objetivo que a distinção descrita no parágrafo anterior: a diversidade de suportes nos quais os documentos audiovisuais são gravados, em comparação à diversidade muito menos expressiva no caso dos documentos textuais, hoje associados quase que exclusivamente ao suporte papel. Os suportes dos documentos textuais foram sendo paulatinamente

[2] Schaeffer (1996) trata a fotografia do ponto de vista da recepção, o que torna a obra muito pertinente aos nossos propósitos. Diferentes conceitos por ele apresentados, como o da tese de existência, podem, a meu ver, ser extrapolados para os outros documentos audiovisuais.

alterados ao longo do tempo, mas a diversidade de suportes audiovisuais, e sua rápida obsolescência, representa desafios – e maiores custos – para sua preservação pelas instituições-memória. Comparado aos diferentes suportes audiovisuais, o papel é menos frágil e mais estável, mesmo quando "esquecido" em algum sótão ou porão!

A generalização aqui proposta revela uma outra distinção entre documentos textuais e audiovisuais, na medida em que, com exceção da fotografia revelada e impressa, os demais documentos audiovisuais pressupõem equipamentos para que se tenha acesso ao seu conteúdo (projetor, gravador etc.). Estes equipamentos são também submetidos a constantes atualizações tecnológicas, e equipamentos de algumas décadas atrás não são mais fabricados, produzindo uma situação frequente em arquivos audiovisuais quando o suporte foi preservado, mas não se tem mais acesso ao seu conteúdo por falta do respectivo equipamento. A digitalização reverteu esta distinção, pois agora, tanto documentos textuais quanto audiovisuais, se produzidos em meio digital, são submetidos aos mesmos desafios para serem preservados e terem seu acesso garantido.

O paradoxo entre documentos textuais e audiovisuais se revela ainda por um outro ângulo, com grandes consequências para as instituições-memória: no senso comum, é evidente que nem todo documento textual é de guarda permanente e que, de tempo em tempo, impõe-se uma avaliação para eliminar uma parte dos mesmos, ao passo que documentos audiovisuais – em função de sua diversidade e fragilidade – são geralmente associados a um caráter histórico ou permanente. Uma bibliografia sobre critérios de seleção, visando à eliminação de documentos audiovisuais ainda é bem restrita[3].

Supondo o documento audiovisual selecionado e preservado, ainda é necessário identificá-lo e organizá-lo para que o mesmo possa ser utilizado no futuro e, portanto, justificar os desafios e custos envolvidos em sua preservação.

[3] Cito, a título de exemplo, um estudo elaborado por Leary (1985), a pedido da Unesco. Outros tantos estudos, no mesmo sentido, seriam muito benvindos.

A identificação, descrição e organização do documento audiovisual

Os princípios que presidem a identificação, descrição e organização de documentos audiovisuais nas diferentes instituições-memória diferem em larga medida, pois as diferentes instituições atribuem funções diferentes aos documentos, gerando representações (descrições) diferentes e adotando critérios de organização igualmente distintos. No entanto, se comparado ao documento textual, a representação e organização de documentos audiovisuais insere dificuldades específicas, em função de seu caráter de projeção. Voltando à distinção entre o texto e o audiovisual (ou seja, imagem e/ou som), o tratamento de documentos textuais relembra o profissional, consciente ou inconscientemente, que ele está lidando com termos de um código, que significam por convenção. É como se um anteparo separasse o documento do profissional, uma cortina que não pode ser esquecida. O trabalho é desenvolvido através da compreensão de termos da língua e executado através de termos. Este fato é de tal maneira corriqueiro que acaba sendo naturalizado, mas não deixa de ser um fato. No entanto, quando o profissional descreve e organiza documentos audiovisuais, a figura da "cortina" desaparece, pois se está trabalhando com imagens e/ou sons projetados por entidades ou ações e o referente adere de tal maneira ao documento que passa a ser assimilado ao próprio documento. O profissional sabe que está trabalhando com a gravação de uma voz ou de um fenômeno (trovoada, erupção, acidente de carro) mas é "como se" a fonte da voz ou do fenômeno estivessem presentes, diante do profissional. Do mesmo modo, ao descrever e organizar imagens fixas ou em movimento, ele tenderá a esquecer que está diante de uma imagem de determinado monumento ou de um documentário sobre os astecas ao descrever o monumento ou os astecas. Ciente de que as afirmações acima são excessivamente simplificadoras e generalizantes, ainda assim a distinção entre o trabalho com conteúdos veiculados por um código – produto de convenção – ou o resultado de projeções, parece-me permanecer pertinente.

A aparente "transparência" do documento audiovisual está na raiz de muitas discussões relacionadas à descrição destes documentos e que visam a separar o que é visto e/ou ouvido (o conteúdo do documento)

da identificação de seu significado em determinada cultura e época. Em outros termos, na ausência da "cortina" acima indicada, o filtro do reconhecimento do código não está presente em nossas mentes, o que deve ser constantemente relembrado para evitar que o profissional da instituição-memória descreva o significado do documento audiovisual, limitando assim sua polissemia na medida em que cristaliza um significado em detrimento de potenciais outros significados. A polissemia do documento audiovisual[4] deve ser preservada, que seja para justificar e potencializar os diferentes e múltiplos usos de documentos cuja preservação é mais cara do que a preservação dos documentos em suporte papel.

A descrição do documento audiovisual insere uma distinção complementar em relação ao documento textual, à qual não é dada, em muitos casos, a devida importância. Refiro-me à "forma" da expressão que, no caso dos documentos textuais, é reconhecida e respeitada através da identificação do tipo de documento, ou de seu gênero (trabalho científico, poesia, ficção, manual, dicionário etc.). Em diferentes instituições-memória o documento audiovisual é identificado – manifestando certo incômodo – como "documento especial" ou "multimeios", duas designações inapropriadas: o documento é "especial" em relação aos documentos "normais"? E um documento sonoro é veiculado através de um único meio – o som – e não de multimeios. A distinção de gêneros dos documentos audiovisuais é complexa e, portanto, nem sempre levada em conta. No entanto, levar em conta a "forma da expressão" do documento audiovisual se configura como sendo a opção mais pertinente para descrever o documento em sua especificidade audiovisual. A título de exemplo, pode-se citar a menção ao enquadramento ou à posição da câmera de uma imagem retratando um monumento: vejo o monumento inteiro? Ou somente sua fachada? Trata-se de uma vista aérea ou de um detalhe da escadaria? Em muitos casos, a descrição não chega a este tipo de detalhe que, no entanto, mui provavelmente, constitui um critério

[4] Nem todo documento audiovisual é polissêmico: a afirmação acima é generalizante ao extremo. Digamos que a afirmação tem uma intenção didática, ao chamar a atenção para a distinção entre o que o conteúdo do documento mostra e/ou dá a ouvir e os diferentes significados que podem ser elaborados a partir do que é mostrado ou dado a ouvir. Uma descrição que prioriza o significado inibe outras interpretações, empobrecendo o uso potencial destes documentos.

frequentemente utilizado pelo usuário em sua pesquisa, em função de um objetivo – audiovisual – perseguido!

O documento audiovisual e a memória

Duas distinções são importantes:

a) A separação entre memória individual e memória coletiva;

b) A distinção entre memória e reminiscência.

A distinção entre memória individual e memória coletiva nos coloca diante de mais um paradoxo, quando assumimos – sem ter como discordar – que a memória audiovisual coletiva em certa medida determina a memória individual, enquanto também somos obrigados a concordar com diferentes escolas do pensamento, segundo as quais a memória individual é distinta de um indivíduo ao outro, dependendo de acontecimentos ocorridos e relações estabelecidas entre estes acontecimentos e fatos da memória coletiva. Não é possível prever ou controlar (felizmente!) as memórias individuais, mas é possível afirmar que as instituições-memória organizam os acervos e sua representação de acordo com uma concepção de memória coletiva, ao passo que cada indivíduo, ao acessar e pesquisar por documentos audiovisuais nas instituições-memória, forçosamente também leva em conta suas memórias individuais. Novamente, a excessiva generalização tende a deixar na sombra situações particulares, tais como o trabalho realizado por um profissional que deve encontrar imagens e/ou sons para a produção de um documento audiovisual, ou, no outro extremo, a pessoa que procura, na instituição-memória, por imagens que documentem o passado de sua família.

Em relação à distinção entre memória e reminiscência, ou outra terminologia que se queira adotar, forçoso é distinguir as informações audiovisuais produzidas no passado e mantidas no passado, como que congelando o passado (a memória), da capacidade do ser humano de trazer ou evocar, voluntariamente, algumas informações do passado para o presente (a reminiscência ou rememoração).

As instituições-memória preservam os documentos audiovisuais – idealmente, contextualizando-os no momento de sua produção e, portanto, no passado. Ao contextualizar (ou seja, identificar, descrever, analisar) os documentos audiovisuais no passado, a instituição cria os meios pelos quais a reminiscência pode ser realizada, pois esta supõe, forçosamente, a organização da memória do passado. Encontramo-nos, desta feita, diante de critérios organizativos de memória coletiva que presidem a organização dos documentos, o contexto original dentro do qual os documentos foram produzidos e a memória individual que forçosamente está presente na mente do pesquisador que procura por documentos audiovisuais.

Isto dito, a memória custodiada e organizada pelas instituições-memória é inerte (BARRETO, 1994), ela produz absolutamente nada, ela diz nada, até o momento no qual um pesquisador, a partir de seus objetivos particulares, busque pelas imagens e/ou sons e os faz falar: "[...] pois se um fichário é uma memória em sentido estrito, é contudo uma memória sem meios próprios de rememoração e a sua animação requer a introdução no campo operatório, visual e manual do investigador." (LEROI-GOURHAN apud LE GOFF, 2003. p. 461). Os documentos audiovisuais, produzidos no passado, não falam, mas o pesquisador pode fazê-los falar: esta afirmação leva a dois comentários, igualmente importantes:

- a organização dada aos documentos audiovisuais, sua representação através de palavras (classificação, resumo, indexação, contextualização) tanto são imprescindíveis para poder entender o documento no passado, como são essenciais para detectá-lo, dentre tantos outros, como um documento pertinente para o trabalho do pesquisador: a responsabilidade envolvida no chamado "tratamento técnico" dos documentos audiovisuais aparece assim em sua capital importância, pois não é possível organizar um acervo audiovisual sem nomear – nomeação exercida através do recurso a termos (que significam por convenção, certo?), sendo que o ato de nomeação não deixa de ser um ato de poder no qual todos os tipos de preconceitos podem ser embutidos (OLSON, 2002);

- o último comentário diz respeito ao pesquisador que, ao procurar por documentos audiovisuais em uma instituição-memória não consegue forçosamente se distanciar de suas memórias individuais e fará a busca orientado por seu repertório pessoal de imagens e/ou sons, repertório que lhe é próprio e cuja extensão ele mui provavelmente ignora.

Voltemos à pergunta do início: qual memória audiovisual é preservada pelas instituições-memória?

Como vimos, as instituições preservam uma memória "institucionalizada", produto de decisões conscientes (critérios de seleção ou aquisição) ou inconscientes (acumulação sem critérios, ao sabor do tempo). Os documentos audiovisuais, caros em sua preservação, desde que organizados, transmitem informações sobre o momento de sua produção e sobre o que mostram ou dão a ouvir, mas sua utilização dependerá em boa medida tanto da organização feita, com respectivas nomeações, como dos objetivos e repertórios particulares de quem busca por eles. Ou seja, estes documentos, desde que organizados, podem provocar um processo pelo qual eles são novamente trazidos ao presente, criando uma nova narrativa no presente, assim como podem não provocar processo de rememoração algum, à medida que mal ou não identificados.

Referências

BARRETO, A. A. A questão da informação. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 8, n. 4, 1994. p. 3-8.

BARTHES, R. **A câmara clara**. Lisboa: Edições 70, 1989.

LE GOFF, J. **História e memória**. 5. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

LEARY, W. H. **Le tri des photographies en archivistique**: étude du RAMP et príncipes directeurs. Paris: Unesco, 1985. (PGI- 85/WS/10).

OLSON, H. A. **The power to name**: locating the limits of subject representation in libraries. Dordrecht: Kluwer Academic Publications, 2002.

SCHAEFFER, J.-M. **A imagem precária**: sobre o dispositivo fotográfico. Campinas: Papirus, 1996.

SHATFORD, S. Analyzing the subject of a picture: a theoretical approach. **Cataloging & Classification Quarterly**, New York, v. 6, n. 3. p. 39-62, 1986.

SMIT, J. W. O documento audiovisual ou a proximidade entre as 3 Marias. **Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação**, Brasília, DF, v. 26, n. 1/2. p. 81-85, 1993.

Passando a bola ou Apertem os cintos, os arquivos estão sumindo! Apontamentos e estratégias sobre preservação audiovisual de materiais esportivos digitais

Ms. Mateus Nagime [1]

Os caminhos da preservação audiovisual

Muito já foi dito sobre a história da preservação audiovisual, e, para este trabalho, basta o seguinte resumo, um tanto rasteiro: a partir da década de 1930, em várias partes do mundo e em vários formatos, cinematecas foram criadas e arquivos audiovisuais foram incorporados a museus já estabelecidos, promovendo o cinema como uma nova arte. Essa ideia do "cinema como arte" *versus* o "cinema como representação da sociedade", que acirra até hoje discussões enfadonhas do tipo Georges Méliès X irmãos Lumiére, e a importância demasiada ao estatuto de arte fizeram com que, por muito tempo, não só essas instituições, mas a maior parte das pesquisas

[1] Mestre em Imagem e Som; pesquisador e arquivista audiovisual e esportivo. E-mail: nagime.mateus@gmail.com.

https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-271-0.p53-66

audiovisuais, focassem apenas no cinema narrativo ou em um cinema não-narrativo que comportasse traços artísticos ou sociólogos.

O Congresso da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF), em Brighton, Reino Unido, em 1978, é considerado um marco por trazer atenção ao chamado "primeiro cinema", aquele realizado no fim do século XIX e nos primeiros anos do século XX. Além disso, um aspecto importante foi ter reunido preservadores e pesquisadores, o que hoje parece uma relação óbvia, prova da mudança de paradigmas provocada por tal congresso.

Foi essa união que permitiu que muitos trabalhos acadêmicos e literários fossem realizados sobre o primeiro cinema, acendendo o interesse por esse tema, o que permanece até hoje[2]. Infelizmente, outros congressos sobre filmes não-narrativos não tiveram o mesmo impacto, mas certamente avançaram discussões sobre os temas escolhidos, como aquele de Mo i rana, em 1992, que abordou "noticiários nos arquivos de filmes", ou ainda o de Cartagena, em 1997, que discutiu filmes amadores.

A nomenclatura é importante neste debate: uma geração atual de pesquisadores e preservadores brasileiros começou a discutir a diferença entre cinema e audiovisual. A Associação Brasileira de Preservação Audiovisual - ABPA, entidade profissional composta de preservadores e pesquisadores e surgida em 2010, define "obra ou registro audiovisual" como:

> [...] o produto da fixação ou transmissão de imagens, com ou sem som, que tenha a finalidade de criar a impressão de movimento, independentemente dos processos de captação, do suporte utilizado inicial ou posteriormente para fixá-las ou transmiti-las, ou dos meios utilizados para sua veiculação, reprodução, transmissão ou difusão[3].

[2] No Brasil, naturalmente, temos o exemplo do livro *O primeiro cinema*, de Flávia Cesarino Costa, que traduziu e cunhou a versão em português de *early cinema*. Os termos se opõem a "pré-cinema", que traz em si uma ideia teleológica da história do cinema e das imagens em movimento.

[3] De acordo com o § 2º do Art 1º do Estatuto da ABPA. Disponível em: http://www.abpreservacaoaudiovisual.org/site/images/ABPA_ESTATUTO.pdf. Acesso em: 29 mar. 2019..

É um conceito simples, mas, ao mesmo tempo, revolucionário, pois para a pesquisa e preservação audiovisual, o cinema não é algo diferente do audiovisual, mas somente uma das várias especificidades do audiovisual. Especifica-se por ser um tipo de audiovisual que ou é realizado com pressuposto a ser exibido em uma sala de cinema, ou aquilo que é exibido em uma sala de cinema, distinção que entrou em caráter mais teórico ainda com o início da pandemia de covid-19 em 2020 e o fechamento de salas de cinema.

Já o audiovisual, ou imagem em movimento como é mais conhecido em inglês (moving images), engloba uma gama muito mais ampla: de vídeos caseiros feitos com celular a memes, de papéis de parede de computador a vídeos que acompanham apresentações musicais. Nem mesmo precisa ter áudio e, às vezes, nem precisa ter imagem – basta lembrar dos filmes de Walter Ruttmann[4]. Todas essas obras têm, ou deveriam ter, a mesma importância de *blockbusters* e filmes premiados.

Atualmente, cada vez mais obras audiovisuais são realizadas e difundidas. Mas elas realmente são preservadas? Para responder a essa pergunta, precisamos lembrar o que é preservação. Novamente, de acordo com a ABPA: "(...) se entenderá o conjunto dos procedimentos, princípios, técnicas e práticas necessários para a manutenção da integridade do documento audiovisual e garantia permanente da possibilidade de sua experiência intelectual".

A consolidação do *Youtube* e do *Netflix* como repositórios de vídeos – assim como outras ferramentas estão fazendo com música, fotografia, etc. –, faz crer que tudo estará lá para sempre. Certamente é essa a ideia que elas vendem para seus usuários ou, mais precisamente dizendo, consumidores. O *Youtube* e outros serviços similares, como o *DailyMotion* ou *Youku-Tudou* (优酷), por, a princípio, não possuírem uma linha curatorial e/ou mercadológica, podem parecer um sonho anarquista, em

[4] Walter Ruttmann foi um diretor experimental alemão que em *Wochenende* (Fim de Semana, 1930), trabalhou apenas com som sobre uma sequência de fotogramas pretos. Foi tema da dissertação "Música Concreta e Cinema: aproximações e diferenças entre Final De Semana (Walter Ruttmann, 1930) e Estudo para Ferrovias (Pierre Schaeffer, 1948)", de Jonathan Marinho, defendida em 2016 na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Outro caso emblemático é o de "Azul" (1993), em que uma tela azul é o pano de fundo para o último longa-metragem de Derek Jarman

que todos podem colaborar subindo produtos audiovisuais de sua autoria ou posse e podem encontrar vídeos similares, ainda que por vezes à custa de vários vídeos publicitários.

É comum, de forma geral, as pessoas considerarem que tudo está preservado, pela facilidade ou disponibilidade em encontrar tal material na internet e por ser acessado em - praticamente - todo o mundo, pela chamada nuvem. Isso afeta tanto a posse de produtos culturais (se está no *Netflix* ou *Spotify*, para que comprar um DVD ou um CD?) quanto à posse de documentos e arquivos originais, tais como textos, fotos e vídeos. Além de questões mais complexas, como direitos autorais ou a exposição de conteúdo confidencial para grandes empresas de tecnologia, existem questões que parecem atualmente tão absurdas que nem levamos em conta, como a possibilidade da internet, em maior ou menor grau, não funcionar mais corretamente e/ou dados serem acidentalmente deletados se tornarem impossíveis de ser lidos. Se essa possibilidade é incerta e meramente especulativa, principalmente pela perda financeira gigantesca que acarretaria, os chamados apagões locais de internet são comuns, especialmente em áreas que passam por turbulências políticas. É igualmente incerto e especulativo que dados subidos por usuários ficarão disponíveis por anos ou décadas. O fim do *Orkut*, rede social preferida dos brasileiros por anos, acende a luz para que casos similares possam acontecer[5].

Ainda a respeito do compartilhamento ou da disponibilização de vídeos, é importante enfatizar que as principais redes sociais, como *Facebook*, *Instagram* ou *Twitter,* e *sites* de compartilhamento de vídeos populares, como o *Youtube* ou ainda o *WhatsApp,* carregam uma versão em baixa qualidade dos arquivos, fáceis de serem transmitidos, que em geral não correspondem à versão original do registro, o que pode deixar rastros no futuro quando/se forem transmitidos com qualidade de imagem mais elevada. É importante sempre ressaltar que essa baixa qualidade permanece

[5] Esse caso foi o tema escolhido por Mariana Silveira em seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de Biblioteconomia e Gestão de Unidade na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), intitulado "A preservação da informação e construção de memória nas redes sociais: o caso do arquivo de comunidades do orkut". Disponível em: https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/2613/1/TCC_Mariana_Silveira.pdf. Acesso em: 28 mar. 2019.

inerente e pode ficar clara no futuro, tal como vemos geralmente marcas de VHS em cópias para mídias de melhor qualidade ou quando abrimos fotos realizadas em celulares de 2006[6]. Alguns *sites* de compartilhamento, como *Flickr* (fotos) e *Vimeo* (vídeo), permitem o *upload* em tamanho original em alguns casos , mas, no caso de vídeos, isso pode por vezes significar dezenas de *gigabytes*, o que configura um duplo problema: é pesado e lento para subir, e pesado e lento para acessar/baixar/recuperar o material. Assim, não basta um cenário apocalíptico do "fim da internet" para brecar esses *sites*, mas, sim, apenas, o fechamento de um ou outro *site* para destruir todo um "arquivo" ou um ligeiro problema na conexão da internet para interromper o acesso a eles. Tal dilema faz com que o acesso à internet por telefonia móvel ou serviços de banda larga passe a ser considerado como serviço básico, gerando mais dinheiro para as companhias que os gerenciam. Ainda que o prejuízo financeiro deva ser levado em consideração contra o fechamento desses *sites*, é viável pensar que, em alguns anos, quando outras plataformas concorrentes permitirem um maior lucro, que o *Youtube*, o *Vimeo* ou o *Flickr* decidam interromper seus serviços, sem planejamento de salvaguarda a longo prazo dos materiais lá depositados virtualmente.

Dito isso, torna-se claro que o arquivo virtual é uma possibilidade que auxilia na difusão das imagens (em movimento) lá depositadas, mas que não deve substituir o arquivamento físico convencional por parte dos proprietários do material.

Por último, na hora do compartilhamento dos materiais nas redes, dois efeitos são causados que devem, no melhor dos cenários, ser replicados também pelos responsáveis pelo arquivamento dos materiais originais no ato da preservação: em primeiro lugar, a publicação de uma foto ou vídeo, seja em redes sociais ou em plataformas de compartilhamentos de vídeos, permite a interação de usuários através de reações, curtidas, comentários e compartilhamentos, que podem acontecer continuamente. Isso pode exigir uma constante atualização, que não deve ser confundida com uma substituição, já que pode ocorrer tanto eliminações quanto substituições

[6] Isso se ignorarmos a dificuldade cada vez menor, mas ainda existente, de transmitir arquivos de um aparelho para o outro, especialmente se forem de marcas ou sistemas operacionais diferentes.

ou edições. O fato é que mostra-se obrigatório a existência de alguma metodologia clara e óbvia na hora de preservação desses materiais correlato. Já o segundo efeito é que apresenta aos fãs a possibilidade de realizarem um material original a partir do vídeo, seja em compilações de "melhores momentos" ou de "cenas favoritas", ou na reapropriação da obra (a partir de dublagens ou interferências visuais e/ou sonoras), ou ainda espécies de refilmagens, em que fãs criam registros completamente originais (ou a partir de materiais de terceiros) referenciando essas obras. Tal conceito é a base do aplicativo Tiktok que convida os usuários a repetirem um padrão de músicas, coreografia ou diálogo. A preservação de um único vídeo deve levar em consideração toda a cadeia de videos, - tanto os que serviram de inspiração quanto os que foram inspirados por ele -, e os comentários e reações?

Relação entre esporte e audiovisual

Várias práticas esportivas, ainda que em geral apenas praticadas pelas elites e nobrezas abastadas, começaram a ser oficializadas ao final do século XIX, tornando-se regras. Naquela mesma época, iniciou-se uma mobilização em prol do resgate das tradições olímpicas, liderada pelo grego Evangelis Zappas e pelo francês Barão Pierre de Coubertin. O movimento fazia referência aos Jogos Olímpicos da Antiguidade, que ocorreram entre os séculos VIII e V a.C. e formavam parte dos Jogos Pan-Helênicos, sendo um dos quatro principais festivais esportivos da antiguidade grega[7]. Tal resgate das tradições eventualmente levaria ao estabelecimento do Comitê Olímpico Internacional (COI) em 1894 para a realização dos primeiros Jogos Olímpicos da Era Moderna em Atenas, com forte apoio financeiro e logístico do governo grego, em 1896.

Na mesma época, o cinematógrafo estava sendo aperfeiçoado e sendo exportado pelos irmãos Lumière, assim como formas concorrentes do que conhecemos hoje como cinema. Apesar disso, não há qualquer

[7] Os jogos aconteciam de quatro em quatro anos e o período quadrienal passou a ser chamado de "Olimpíada". Os Jogos Olímpicos, que aconteciam em Olímpia e premiavam os vencedores com uma coroa de oliveira. Nos anos pares intermediários aconteciam os Jogos Píticos, e nos anos imediatamente posteriores e anteriores aconteciam os Jogos Nemeus e Ístmicos, respectivamente.

registro de que imagens em movimento tenham sido capturadas na capital grega naquele ano. Essa dissonância duraria pouco. À medida que o cinema foi se reinventando e descobrindo novas aptidões artísticas e mercadológicas, os Jogos Olímpicos cada vez mais se estabeleceram como uma forte marca de importância social e política. É inegável, portanto, que cinema e esporte cresceram juntos no século XX. Em paralelo aos Jogos Olímpicos, cada vez mais campeonatos mundiais e regionais foram criados[8], angariando fãs e tornando as filmagens desses eventos algo natural. A partir dos Jogos de Verão e de Inverno de 1924 (em Paris e Chamonix), filmes oficiais já foram realizados.

É possível estabelecer algumas outras relações entre o cinema e os Jogos Olímpicos, pontuais e mais específicas: Johnny Weissmuller, por exemplo, ganhou cinco medalhas de ouro olímpicas como nadador (e uma de bronze como jogador de pólo aquático), sendo catapultado para uma bem-sucedida carreira cinematográfica. Os Jogos Olímpicos e outras competições eram, geralmente, filmados e exibidos como noticiário nos cinemas.

O ano de 1936 foi marcante na relação entre cinema e audiovisual por dois motivos: os Jogos Olímpicos foram os primeiros a serem televisionados ao vivo em Berlim e em Potsdam, cidade vizinha e sede da UFA, o grande estúdio alemão até a primeira metade do século XX. Ao mesmo tempo, um projeto cinematográfico concebido especificamente para cobrir os Jogos Olímpicos era levado a cabo: câmeras eram milimetricamente posicionadas para captar atletas, espectadores e líderes; com a ajuda de cenas refilmadas ou posadas, o documentário resultante em duas partes, *Olympia 1. Teil – Fest der Völker* (Festival dos Povos) e *Olympia 2. Teil – Fest der Schönheit* (Festival da Beleza), estabeleceu-se como referência em domínio do cinema esportivo.

Durante os anos seguintes, não só filmes cinematográficos sobre esportes continuaram a ser feitos em grande número, seja em ficção ou documentário, mas também competições esportivas continuavam a ser transmitidas no cinema e, aos poucos, ingressaram também na televisão.

[8] É possível fazermos um paralelo de tais eventos sem a mesma magnitude dos Jogos Olímpicos, mas ainda assim importantes, com os Jogos Píticos, Nemeus e Ístmicos, mencionados na nota acima.

Alguns filmes sobre os Jogos Olímpicos entraram para a história do cinema, como aquele dedicado aos jogos de 1964, sediados em Tóquio: *Tokyo Olimpiad*, de Kon Ichikawa, foi lançado em 1965 e em uma versão truncada lançada comercialmente se tornou um dos maiores sucessos de bilheteria no Japão. Chris Marker, Milos Forman e Carlos Saura estão entre os diretores que já fizeram filmes oficiais dos Jogos Olímpicos. "La grande olimpiade", filme de Romolo Marcellini sobre Roma 1960, foi indicado ao Oscar de melhor documentário em 1962.

Outros marcos tecnológicos do audiovisual também foram alcançados em paralelo a competições esportivas: a televisão chegou à Austrália em 1956, a tempo de transmitir ao vivo para o país os Jogos de Melbourne daquele ano; e a tecnologia digital em 8K foi desenvolvida no Japão para ser utilizada nos jogos de 2020, por exemplo.

Audiovisual, esporte, preservação, memórias e um pouco de muito dinheiro

Se os primeiros arquivos audiovisuais nasceram da tentativa de preservar da destruição natural ou intencional filmes que não eram mais vinculados ao mercado, hoje em dia o campo da preservação audiovisual já entendeu a importância desse mercado cinematográfico: lançamento de filmes restaurados – ou meramente digitalizados, sob o signo mercadológico de "restaurado" – seja em circuito cinematográfico, DVD, festivais ou em serviços pela internet – são comprovadamente uma forma barata de rentabilizar um material antigo. Cada vez mais esse tem sido o argumento que arquivos e preservadores trazem debaixo do braço em reuniões com capitalistas, produtores e entidades governamentais ao pleitear investimentos na área.

Ainda que devamos reconhecer e valorizar esses esforços e eventuais méritos, é inegável que o norte principal da advocacia pela preservação dessas imagens deva ser o mais básico: essas imagens audiovisuais fazem parte do patrimônio audiovisual, seja regional (do país, da cidade, ou mesmo do mundo) ou esportivo (da história de um esporte específico, ou

de um clube, ou de um atleta) ou ainda patrimônio simbólico pessoal do atleta, fã, cidadão.

Atualmente, dois arquivos filiados à Federação Internacional de Arquivos de Filme (FIAF) são dedicados prioritariamente a arquivar imagens esportivas: a Fundação Olímpica pela Cultura e Patrimônio, em Lausanne, Suíça ; e a Iconoteca (*Iconothèque*) do Instituto Nacional do Esporte, Expertise e da Performance (INSEP), em Paris, França. Ainda assim, é importante ressaltar limitações fundamentais no escopo desses arquivos: o primeiro trabalha apenas com material ligado aos Jogos Olímpicos, enquanto o segundo é responsável pela salvaguarda de materiais em película e em vídeo que tenham sido produzidos pelo INSEP ou que tenham sido lá depositados. O material criado em digital pela própria organização não é arquivado na Iconoteca do INSEP, mas, sim, em outro órgão do Instituto.

O diretor do INSEP, Julien Faraut, tem aproveitado sua posição e seu conhecimento dos materiais lá arquivados para dirigir regularmente filmes não só sobre esportes, mas sobre a própria arquivologia esportiva. Em "*Un regard neuf sur Olympia 52*", de 2013, utiliza-se das imagens de Chris Marker para pesquisar o método utilizado pelo cineasta em seu longa de estreia, que não possui relação direta com o Comitê Olímpico Internacional (COI), sobre os jogos de Helsinque 1952. Já em "*L'empire de la perfection*", de 2018, Faraut parte de um conjunto de rolos de película que testemunharam o dia-a-dia e os jogos de John McEnroe no torneio de tênis de Roland Garros de 1984 e foram depositados no INSEP.

Nos últimos anos, uma quantidade enorme de imagens em movimento dedicadas ao esporte foi criada: não só virtualmente toda competição nacional ou internacional é gravada e transmitida ao vivo pela televisão ou por plataformas *online*, mas temos que nos lembrar que cada competição possui uma quantidade enorme de câmeras filmando vários ângulos ou várias pistas, quadras, tatames, raias, etc. ao mesmo tempo. Restrições a público decorrentes da pandemia de covid-19 ampliaram ainda mais tais iniciativas. Em dezembro de 2020, o Comitê Olímpico do Brasil (COB), em parceria com a TV NSports, lançou o Canal Olímpico do Brasil, no qual não apenas produz a transmissão local de eventos

brasileiros, como exibe torneios internacionais com gráficos, narração e comentários exclusivos.

Além disso, o vídeo é usado em muitas competições regionais como recurso de arbitragem. A quantidade de câmeras a cada evento é cada vez maior: não só o vídeo pode ser oficial e ser usado para auxiliar imediatamente na dúvida dos juízes e atletas, mas muitas vezes é feito de forma não-oficial, ou ao menos desvinculada da instituição esportiva – ainda que, muitas vezes, por representantes dela em caráter pessoal –, usada para registro semi-oficial ou apenas como uma forma de memória para mostrar a amigos e familiares, postar em mídias sociais ou deixar guardado. A pergunta que fazemos, então, é básica: eles estão realmente sendo arquivados ou meramente largados em HDs ou sendo subidos no *Youtube* ou na nuvem, onde supostamente ficarão para sempre?

Quem está cuidando deles, ou melhor, quem deverá cuidar deles? Informações correlatas, sejam metadados ou não, estão sendo coletadas? Aquelas que informam a data e local das gravações, quem gravou, o que e quem está sendo gravado…

Todas essas gravações, que parecem tão banais e automáticas – centenas de horas de material bruto provenientes de quatro câmeras estáticas que gravam jogos e disputas, sem apresentação, narração ou nada mais excitante: como saber o que isso é daqui a alguns meses ou anos? Partindo das imagens inéditas encontradas por Faraut, não é de todo improvável que, daqui a alguns anos, essas imagens que pensamos ser corriqueiras sejam revestidas de novas plumas e renovadas importâncias. Nunca sabemos quando uma imagem vai finalmente ser encontrada – nem por quem. Por isso, é sempre importante a inclusão de dados associados a esses vídeos, o que será de suma importância para os pesquisadores e preservadores do futuro. Geralmente, essas informações são aquelas consideradas óbvias na atualidade, e que talvez justamente por isso serão esquecidas em pouco tempo. Uma informação que parece ser desnecessária e perdida no tempo, mas que poderá ser valiosíssima para uma pesquisa futura.

Essas imagens e suas informações formam obviamente parte da história do esporte, ou melhor dizendo, do Patrimônio Esportivo, em que

podem gravar os primeiros passos de um futuro campeão olímpico ou mostram os hábitos de práticas esportivas, profissionais ou amadores, em um determinado local em uma determinada época. Elas também fazem parte do Patrimônio Audiovisual, já que "contêm os registros primários da história", afirmado pela Unesco[9]. Também não podemos nos esquecer que essas imagens em movimento dizem respeito diretamente à vida de pessoas, suas evoluções pessoais e atléticas. Elas são, portanto, gravações de uma história mundial de forma geral, mas também de seus cidadãos, em seu dia-a-dia e nos momentos de maiores conquistas – ou derrotas.

Entre os milhares de exemplos que poderíamos mencionar, a tenista iugoslava naturalizada norte-americana Monica Seles revela o quão chocante foi, durante uma interrupção por chuva do *US Open* de 2002, assistir em seu quarto de hotel uma retransmissão da semifinal do *US Open* de 1991 contra Jennifer Capriati. Ela, então com 28 anos, estava vendo uma versão de si mesma 11 anos mais nova, com apenas 17 anos, época em que rivalizava com a alemã Steffi Graf para ser a número 1 do mundo. Capriati tinha apenas 15 anos em 1991. Duas crianças com futuros conturbados à sua frente, revolucionando o jogo de tênis e que, em 2002, já estavam curando suas feridas e voltando a jogar um tênis de alto nível, o que dava um toque especial na escolha da rede de televisão norte-americana CBS em reprisar a partida, na falta de um jogo ao vivo.

Em sua autobiografia, Seles conta que, no dia seguinte, "entrou no estádio com uma determinação renovada", depois de "aproveitar-me da adrenalina que obtive ao assistir aquela partida", onde a garota "era uma eu mais nova e em melhor forma, e ela parecia feroz" (SELES, 2009. p. 239). Essas imagens de arquivo mostram a evolução do esporte e da sociedade durante os anos (e também da tecnologia de captura de imagens esportivas, visto que é perceptível quando estamos diante de imagens antigas e que parecem velhas…), mas também de seus indivíduos – atletas, equipe por trás dos atletas e dos torneios e público – incluindo o comportamento

[9] Encontrado na página dedicado ao Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual, em inglês, também disponível em árabe, castelhano, francês, mandarim e russo. Disponível em: <https://www.un.org/en/events/audiovisualday/>. Acesso em: 28 mar. 2019.

dentro e fora das quadras, suas roupas, seus corpos, suas relações com a mídia, publicidade, adversários, câmeras, etc.

A preservação desses materiais deveria ser a missão da já existente e atuante Fundação Olímpica para Cultura e Patrimônio? Ou dever específico de Comitês Olímpicos Nacionais? Ou ainda de federações esportivas específicas? Ou das cinematecas nacionais e/ou locais? Ou ainda de cada clube e pessoa específica? Neste caso, haveria alguma grande organização que teria ao menos o desejo ou o impulso em reunir estes materiais e, eventualmente, disponibilizá-los?

Lile e Ng enfatizam que "o arquivamento começa no momento da criação (audiovisual)" (LILE; NG, 2017. p. 12). Assim, ainda que possamos defender e lutar por um arquivamento em larga escala, devemos lembrar sempre que, ainda que possam eventualmente defender o contrário, as cinematecas e arquivos, por imposição, devem sempre fazer escolhas a respeito de quais materiais arquivar em suas premissas… e quais valorizar. Vivemos em uma época em que cada vez mais é possível que cada um arquive suas próprias criações, mas não ficou necessariamente mais fácil. É necessário catalogar e preservar adequadamente para garantir a salvaguarda a longo-prazo.

A Federação Internacional de Cinema e Televisão Esportivas (FICTS), uma organização com sede em Milão, promove 16 festivais cinematográficos pelo mundo, todos com enfoque em filmes e programas de televisão com temáticas esportivas. Nota-se aqui a importância da existência de arquivos televisivos que existem possibilitam a realização de novas obras audiovisuais que partam de imagens antigas.

A maior parte das imagens audiovisuais esportivas, apesar de estarem preservadas em seus arquivos televisivos, raramente são exibidas nas programações dos canais, e, em geral, seguem à espera de um acontecimento ou oportunidade para serem resgatadas[10]. Essas imagens em movimento podem ser consideradas marginais, não por possuírem menos valor que outras, mas por serem geralmente negligenciadas – e, talvez, justamente por isso exigirem mais esforços em sua preservação.

[10] Obviamente a exibição de VTs exige uma série de liberações da ordem de direitos de imagens.

Por marginal digo tudo que não foi feito para ser exibido em uma sala de cinema ou televisão, tal como câmeras de segurança, filmes pornôs, filmes familiares e domésticos, tutoriais, vídeo-aulas, materiais de *Youtube*, e a lista continua.

No caso específico do audiovisual esportivo, é importante levarmos em conta que, nos últimos anos, vários canais *web* foram criados com a temática do esporte, para que os fãs tenham acesso a esses materiais: desde o *Sport Deutschland.tv*, que exibe em tempo real várias competições para a Alemanha, ao *Tennis TV*, que exibe constantemente jogos de tênis e segue com seus arquivos, passando por várias federações que exibem ao vivo através do *Youtube* suas principais competições, como as de esgrima e judô, além é claro do Canal Olímpico Brasileiro, mencionado acima. Não podemos esquecer de retransmissores de *streaming*, ainda que estes estejam numa zona cinza da legalidade. A pergunta continua: como preservar todos ou alguns desses materiais? Como escolher quais materiais preservar?

Não só aspectos técnicos de como preservar adequadamente este material são pouco debatidos, mas principalmente todas as decisões teóricas e curatoriais que devem ser tomadas: como escolher a partir de milhões de horas gravadas todo dia? O que preservar e como? Quem (ou o quê) vai cuidar de tudo isso? A Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos da América (EUA) e a Biblioteca Nacional da França possuem robôs que monitoram materiais da internet – incluindo vídeos, com ".com" e ".fr" respectivamente, e mesmo materiais estrangeiros que têm muitas visualizações. Mas materiais correlatos, como *tags*, identificações, comentários e descrições, estão sendo propriamente armazenados? São perguntas que continuam sem resposta e potencialmente levarão a um apagão de todos materiais (incluindo aí imagens em movimento) produzidos em nossa era. Ainda não existe uma certeza se esse é o melhor método de coletar informações de larga escala. Por outro lado, os pequenos clubes e organizações ainda não têm condições, em geral, de controlar uma biblioteca audiovisual própria, o que acaba pondo em perigo e colocando em xeque toda uma história audiovisual contemporânea.

Talvez no futuro não teremos nada justamente por achar que tínhamos tanto agora.

Rerenfências

LILE, G.; NG, Y. **Guia de arquivamento de v**ídeo para ativistas. São Paulo: Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, 2017.

SELES, M. **Getting a grip**. Londres: JR Books, 2009.

Cinema, Informação e Memória

Cinema e memória: 1968 e o "cinema de mulheres" no Brasil (1968-1976)[1]

Prof.ª Dr.ª Alcilene Cavalcante de Oliveira[2]

> Diante da imagem, estamos sempre diante do tempo. Como o pobre iletrado da narrativa de Kafka, estamos diante da imagem como diante da Lei: como diante do vão de uma porta aberta. Ela não nos esconde nada, bastaria entrar nela, sua luz quase nos cega, ela nos impõe respeito. Sua própria abertura – não falo do guardião – nos faz parar: olhá-la é desejar, é estar à espera, é estar diante do tempo. Mas de que gênero de tempo? Que plasticidades e que fraturas, que ritmos e que choques do tempo podem estar em questão nesta abertura da imagem? (DIDI-HUBERMAN, 2011, não paginado).

A epígrafe acima, de Didi-Huberman, traduz as inquietações provocadas pelos filmes realizados por mulheres no Brasil nos anos 1970,

[1] Este texto é uma versão modificada da conferência que realizei na mesa "1968-2018: insurreições e imagens da história no cinema brasileiro", realizada no âmbito da programação do XXII Encontro SOCINE, na Universidade Federal de Goiás (UFG), em 25 de outubro de 2018.

[2] Doutora em Letras: Estudos Literários; docente da Universidade Federal de Goiás. E-mail: alcilenecavalcante@gmail.com.

https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-271-0.p69-86

nos quais se verificam reverberações de aspectos do ideário de 1968, dentre outros[3]. Neste texto abordarei, especificamente, um desses filmes: o longa-metragem, de ficção, *Feminino plural*, de Vera de Figueiredo – lançado no circuito brasileiro, em 1976.

Apresentarei, inicialmente, traços da relação entre cinema e memória para, em seguida, abordar mais detidamente o filme, destacando uma sequência que configura a chave de leitura da cineasta em relação à ditadura civil-militar em curso (1964-1985), que permite entrelaçar cinema, informação e memória. Tal sequência reitera uma das marcas significativas daquele "ano mítico": a insurreição, o questionamento da ordem – o que rendeu censura ao filme.

Passado meio século de 1968, faz-se necessário assinalar que rememorar ou lembrar aquele ano é relevante não apenas pelos acontecimentos daquela data, mas pelo que os eventos do período ensejavam[4]. Trata-se de um ano que, de acordo com Marcelo Ridenti (2009. p. 81), simboliza uma época, marcada por "visões de mundo rebeldes e revolucionárias", baseadas no "sentimento" de "que transformações profundas estavam ao alcance das mãos e de que o mundo caminhava para elas" (idem. p. 82). Naquele tempo, intelectuais e artistas eram considerados agentes transformadores, que "politizavam a estética e estetizavam a política" (idem, ibidem.).

A época de 1968 – um pouco antes, um pouco depois daquele ano – abriu espaço para que irrompessem diferentes lutas específicas e transversais como a das mulheres, dos negros, dos gays, das lésbicas e dos feminismos. De acordo com as palavras de Margareth Rago,

[3] Aqui miramos as longa-metragistas, de ficção: Tereza Trautmam; Vera de Figueiredo; Maria do Rosário Nascimento e Silva; e Ana Carolina. Note-se que a designação "Cinema de mulheres" é recorrente na crítica de cinema dos anos 1970, não apenas no Brasil. Trata-se de uma expressão utilizada, no início daquela década, pelas teóricas feministas do cinema como Laura Mulvey e Claire Johnston para indicar filmes realizados por mulheres, que se aproximavam do ideário feminista ao problematizar a representação clássica de mulheres nas cinematografias. É certo que, para Johnston, esse tipo de cinema deveria implicar, igualmente, a linguagem do cinema, constituindo um contra-cinema.

[4] Refiro-me especificamente ao ano das insurreições de maio e não ao ano do Ato Institucional n. 5, de dezembro.

> [...] traz entre vários temas e discussão a crítica da moral sexual, da caretice, dos padrões vitorianos da feminilidade e da família, da heterossexualidade normativa, dos engessamentos das relações amorosas, afetivas e sexuais e a busca de liberdade individual e de novos discursos públicos e políticos (RAGO, conferência proferida na Unicamp, maio de 2018).

Tais questões impregnaram também o cinema, como não poderia deixar de ser. O modelo clássico hollywoodiano, com suas narrativas lineares, protagonizadas por personagens masculinas, brancas e voltadas para o prazer do espectador masculino, passa a ser questionado – especialmente pelas mulheres cineastas e as teóricas feministas do cinema. Em termos estéticos, diferentes projetos experimentais foram realizados, configurando um certo *boom* de produções alternativas à indústria, em diferentes cinematografias nacionais, denominado por Nicole Brenez (2016, p. 10) como um verdadeiro *vulcão estético*.

O cinema constitui, então, memórias do período em que é realizado, como já esquadrinhado por Pierre Nora (1972) e Michael Pollak (1989)[5]. Todavia, Henry Rousso salienta que a memória é uma "experiência da perda". "Ela é uma presença do passado que nós revemos parcialmente pelas lembranças, mas ela é também a consciência da ausência, de tempos que passaram e de tempos que se alteram" (ROUSSO, 2016[a], p. 32, tradução nossa)[6].

Voltar-se, portanto, para os filmes e suas relações com a memória, em particular para *Feminino plural*, é adentrar as tensões de memórias diversas, que suscitam dois níveis de discussão, caros aos estudos desse campo: a relação entre História e memória; e os conflitos de memórias, denominados na literatura europeia como "guerras de memórias" (BLANCHARD; VEYRAT-MASSON, 2008a) e, no Brasil, "embates de memórias" (REIS, 2014; FICO, 2004).

---

[5] Trago para este texto parte da abordagem que desenvolvi sobre cinema e memória em Oliveira, 2017.

[6] No original: *La mémoire, sociale ou psychique, est d'abord une expérience de la perte. Elle est certes une présence du passé que l'on revit en partie par les souvernirs, mais elle est aussi une conscience de l'absence, du temps révolu, du temps qui altère* (ROUSSO, 2016a, p. 32).

A despeito de tais debates escaparem ao propósito deste texto, vale destacar que para demarcar a diferença entre História e memória, de maneira bastante sucinta, Rousso assinalou que "[...] a memória implica diretamente o 'eu' do sujeito: sua razão, sua reflexão, sua sensibilidade, sua preocupação, sua relação com algo que está no passado e que, em geral, lhe concerne (*sic*). Já a história introduz uma narrativa, uma construção, uma tomada de distância." (FILMER LE PASSÉ, 2003, p. 29, tradução nossa)[7].

O historiador acrescenta que a abordagem do passado em determinados objetos culturais permite caracterizá-los como memória, o que corresponde à perspectiva de Michael Pollak, já mencionada, segundo a qual um filme configura um suporte de memória, inserindo-se nas disputas e ampliando o debate. De acordo com as palavras de Pollak,

> Nas lembranças mais próximas, aquelas de que guardamos recordações pessoais, os pontos de referência geralmente são de ordem sensorial: o barulho, os cheiros, as cores… Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e, portanto, no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções […]. O filme-testemunho e documentário tornou-se (*sic*) um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva e, através da televisão, da memória nacional. (POLLAK, 1989, p. 12).

Essa relação entre cinema e memória vai ao encontro das observações de Didi-Huberman sobre a possibilidade de sobrevivência das imagens, em relação à efemeridade humana, o que acaba por imputar às imagens elementos de futuro, a ponto de elas "terem mais memória e mais porvir do que o ente que a olha" (DIDI-HUBERMAN, 2011, não paginado).

---

[7] No original: *Dans le Je me souviens, d'abord il y a un Je: un sujet qui se souvient. L'opération fondamentale qu'il fait, c'est de parler au présent. Il dit: Voilà quel est, pour x raisons, l'état actuel de ma réflexion, de ma sensibilité, de mes préoccupations, par rapport à quelque chose qui est passé, qui en général me concerne. Ceci pose la question des rapports entre l'individuel et le collectif. En revanche, dans Il était une fois, on introduit un récit, ce qui veut dire: une construction, une argumentation, une prise de distance* (FILMER LE PASSÉ, 2003, p. 29).

Nessa perspectiva, certos estudos são categóricos em afirmar que não há memória sem suportes técnicos e que dificilmente o passado sobreviveria sem a materialidade inscrita em certas culturas e tradições. A memória não prescinde, portanto, de artifícios de linguagem (FERREIRA; AMARAL, 2004, p. 137).

Almeida detalha que o cinema "é uma invenção moderna, no sentido material-técnico, porém a forma como suas imagens são produzidas é homóloga à produção da memória artificial." (ALMEIDA, 1999, p. 56). Para ele, o cinema simultaneamente cria ficção e realidades históricas como produz memória, sendo que o espectador, ao assistir a um filme, envolve-se também em um processo de recriação da memória (ALMEIDA, 1999, p. 56).

Esse aspecto artificioso da memória, tão presente em objetos culturais – já observado por Milton Almeida (1999, p. 67), como *memória artificial*, que resulta "da arte do método" – remete a outro nível de discussão: o conflito de memórias ou "guerras de memória", nos quais um filme desempenha papel relevante.

A disputa de memórias, especialmente em países europeus, gira em torno de temas como "escravidão, nazismo, colonização, fins de ditaduras..." (BLANCHARD; VEYRAT-MASSON, 2008b, p. 15, tradução nossa). Já no Brasil, esse debate guarda a proeminência de estudos sobre o período da ditadura civil-militar (1964-1985).

Desde a última abertura política – "lenta, segura e gradual" – no Brasil, em meados dos anos 1970, localiza-se um movimento típico de transições para democracias, em que se procurou revisar o passado de ditadura, por meio da profusão de publicações de relatos,

testemunhos, memórias, que construíam certas visões sobre o período de governos militares no país. Sobre esse aspecto, Carlos Fico assinalou que

> [...] as primeiras revelações mais precisas, descrevendo os subterrâneos do regime, provieram das memórias. Há a memória da esquerda, de grande impacto editorial, sobretudo a dos militantes que experimentaram os desacertos da 'luta armada'

> e, derrotados, compuseram pungente narrativa sobre a tortura. Como em contraposição, a memória dos próprios militares, alguns desgostosos por terem sido afastados do poder, outros tentando defender supostas positividades do regime ou pretensas necessidades inexoráveis de repressão. (FICO, 2002, p. 251).

Os estudos sobre essa produção de memórias, relativa ao último período de ditadura no Brasil, têm esquadrinhado certa versão segundo a qual a memória dos vencidos teria se sobreposto à dos vencedores, a despeito dos militares terem esfacelado as organizações de esquerdas revolucionárias e governado o país durante 21 anos. Em tais trabalhos, investigam-se, entre outros aspectos, as condições de estabelecimento da situação peculiar em que "[...] o vencido tornou-se o 'dono' da história" (ROLLEMBERG, 2006, p. 81).

Denise Rollemberg, na esteira dos apontamentos de Reis Filho sobre o livro *O que é isso companheiro?*, de Fernando Gabeira, assinala que "[...] entre os vencidos que venceram a memória houve uma pluralidade de memórias esquecidas, publicadas sim, mas não conhecidas ou não incorporadas na *memória coletiva* ou incorporadas como esquecimento." (ROLLEMBERG, 2006, p. 84).

A historiadora acrescenta que a memória prevalecente do período, e em especial a de Gabeira, desvela a curiosa contradição de se tratar do relato de um personagem secundário na trama dos acontecimentos, daqueles duros anos de repressão e de resistências. O êxito dessa memória reside no engendramento de um tom conciliador tanto em relação aos militares quanto em relação à sociedade. Afinal, no contexto de publicação do referido livro, de acordo com Rollemberg, "[...] parecia bem mais *pertinente* uma recuperação do passado recente que não colocasse o dedo na ferida, não abordasse as relações de identidade ou apoio ou omissão ou colaboração de parte expressiva da sociedade com o regime." (ROLLEMBERG, 2006, p. 85).

Ao considerar que o cinema entra nessa disputa, sustenta-se, também neste texto, que diferentes filmes da transição democrática brasileira (1974-1989) se inserem na perspectiva de revisão do passado de ditadura civil-militar – marcado pela violência perpetrada pelo Estado – estabelecendo

uma visão menos conciliadora, desvelando, isto sim, o autoritarismo, a violência política do período ou mesmo encenando aspectos que seguiam na contramão do projeto moral do regime (CAVALCANTE, 2014).

É inegável, pois, a relevância de filmes como veículos de constituição de memórias, produzindo, difundindo discursos sobre o passado e entrando nos embates desse campo (ROUSSO, 2016b; FERRO, 2004). De acordo com as palavras de Henry Rousso, "[...] sente- se, claramente, hoje, que, para o senso comum, um filme, uma obra de história, um programa de televisão ou um artigo de jornal podem ter o mesmo escopo pedagógico e que eles podem falar com uma capacidade equivalente sobre o passado." (ROUSSO apud FILMER LE PASSÉ, 2003, p. 18, tradução nossa)[8].

Nesses termos, reiteramos as considerações de Napolitano e Seliprandy, segundo as quais o cinema não configura apenas um "vetor de memória", mas constitui "[...] um dos espaços privilegiados de sua formatação e sistematização, obviamente em diálogo com outras fontes e matrizes." (NAPOLITANO; SELIPRANDY, 2018, p. 77). É nessa chave que se toma, neste texto, o filme de Vera de Figueiredo para esquadrinhar aspectos da memória de 1968 engendrada em *Feminino plural*.

No Brasil, antes dos acenos mais nítidos da contracultura, em meio à ditadura civil-militar, Helena Solberg, ainda em 1966, desviou o olhar da tendência predominante no cinema quanto ao "outro-popular" para o "Outro-mulher", conforme observou recentemente Fernão Ramos (RAMOS, 2018, p. 63). O autor acrescenta que:

> Como única mulher de sua geração, temos a impressão de que Solberg se libera do contexto dos dilemas masculinos do Cinema Novo sobre a questão do popular, que não são sentidos como seus. Aponta então especificamente para a questão de gênero em movimento singular. O quadro é mais marcante porque se dá em 1964-1966, antes do encontro com a contracultura no final da década, quando o retorno sobre si e as novas questões emergentes de sexualidade passam a ter presença mais orgânica e natural. (RAMOS, 2018, p. 64).

[8] No original: *On sent très nettement aujourd'hui que, pour le sens commun, un film, un ouvrage d'histoire, une émission de télévision ou un article de journal peuvent avoir la même portée pédagogique, et qu'ils peuvent parler avec une capacité équivalente du passé* (ROUSSO *apud* FILMER LE PASSÉ, 2008, p. 18).

É nessa esteira que Tereza Trautman, em *Os homens que eu tive* (1973); Maria do Rosário Nascimento e Silva, em *Marcados para viver* (1976); Vera de Figueiredo, em *Feminino plural* (1976); e Ana Carolina, em *Mar de rosas* (1978), perpassaram os anos 1970 realizando longas-metragens de ficção e enfrentando o cânone cinematográfico vigente e a sociedade sob a égide da ditadura civil-militar e da dominação masculina.

Essas cineastas atribuíram protagonismo às personagens femininas, levando para as telas narrativas que implicaram questões caras às agendas feministas estadunidense e europeia, denominadas políticas do corpo, ensejadas nas movimentações de 1968, a saber: sexualidades, prazer, aborto, gravidez (SOIHET, 2007). Acrescente-se: problematizaram os laços afetivos, os institutos do casamento e da maternidade[9]. Tais cineastas dialogavam com certo ideário de 1968 subvertendo o projeto político-moral da ditadura civil-militar, em curso no país, que se ancorava nos papeis desiguais de gênero, na subalternização das mulheres, no padrão heterossexual normativo e na família nuclear.

O primeiro longa-metragem da arquiteta e cineasta carioca Vera de Figueiredo, intitulado *Feminino plural*, irrompe a narrativa clássica, apresentando elementos considerados modernistas: cenas documentais; personagens não-atores; narrativa fragmentada e não linear; delirante; onírico; aparência de improviso; e enquadramentos não convencionais. Utiliza recursos da *performance* dos corpos e da dança para desenvolver diferentes histórias paralelas e sem conexões aparentes, mas com a predominância de temas relacionados ao feminino. Além disso, a música do filme é assinada pelo pioneiro da arte conceitual e sonora, Guilherme Vaz.

O protagonismo feminino é ressaltado nas sequências do filme em que sete mulheres de diferentes etnias, classes e gerações chegam de motocicletas a uma cidade interiorana do Rio de Janeiro, e interagem com a população local e com a natureza. É detalhada em sequências que constroem a trajetória de vida da protagonista Vitória, da infância à vida

[9] Ismail Xavier (2001, p. 83) já chamou atenção para a centralidade da temática da família nos filmes brasileiros de diferentes cineastas homens, "a partir da atmosfera criada em 1968". O tema do casamento, especificamente, adquiriu relevância na cinematografia do período realizada por homens. Mas o ponto de vista das personagens mulheres é enfatizado no Cinema de mulheres como, por exemplo, nos filmes de Vera de Figueiredo e de Ana Carolina.

adulta, e que encena a educação sexista e os problemas quanto ao casamento e à dupla jornada de trabalho (CAVALCANTE; HOLANDA, 2013). O filme traz também o tema da opressão racial às mulheres negras em uma sequência em que a personagem de Léa Garcia sai de um baú e menciona a discriminação e a coisificação sofridas ao longo dos tempos por ser uma mulher negra (CAVALCANTE, 2017).

O questionamento implícito ao papel social atribuído às mulheres e a opção por uma linguagem que irrompia as supostas convenções, em *Feminino plural*, foram notadas tanto pela crítica dos principais suplementos culturais do país, à época, quanto nos pareceres dos três técnicos de censura que analisaram o filme de Vera de Figueiredo. A título de ilustração, seguem trechos dos pareceres dos referidos técnicos, depositados no acervo da Divisão de Censura de Diversões Públicas, Ministério da Justiça, Arquivo Nacional, Distrito Federal (DCDP/MJ/AN/DF):

> Parecer 1 – Filme feminista de difícil interpretação que, através de simbolismos e conotações, faz alusões à educação e a (*sic*) conduta passiva das mulheres, criticando a atitude submissa com o acatamento das imposições que lhes delegam um destino de dependentes, de objeto e de simples reprodutoras (Raymundo Mesquita – Parecer nº 6921, de 21 de dezembro de 1976).
>
> Parecer 2 – Filme brasileiro englobando símbolos, conotações e cenas para sugerir a temática do condicionamento da mulher como objeto do homem e da sociedade desde a mais tenra idade [...] (Selia N. S. Rouver - Parecer nº 6922, de 22 de dezembro de 1976).
>
> Parecer 3 – Filme em 35 mm, LM e colorido, de produção nacional, sem enredo ou continuidade, focalizando um grupo de mulheres em cenas des(co)nexas, teatrais e contestatórias.
>
> A mensagem apresentada é nitidamente feminista, atacando frontalmente o condicionamento que a sociedade impõe à mulher [...] (Cleusa Maria Barros - Parecer nº 6923, de 22 de dezembro de 1976). (DCDP/MJ/AN/DF, 1976).

Constata-se, pois, que os censores estavam bem atentos quanto aos supostos desvios do projeto moral e sexista da ditadura civil- militar,

associando-os ao feminismo – movimento insurgente da época de 1968. Além disso, observaram a peculiaridade da linguagem cinematográfica de *Feminino plural* sem compreender que se tratava de um novo cinema, de experimentações. Tratava-se de insurgências política e estética.

Entretanto, não foram os traços feministas, nem os aspectos estilísticos que geraram cortes no filme. A censura determinou cortes na sequência em que Vera de Figueiredo estabeleceu diálogo com interpretações gerais da macropolítica do período de realização do filme sobre o regime militar no Brasil.

Em tal sequência, cinco personagens se encontram em uma sala, encarnando, alegoricamente, o Poder (Carlos Kroeber) – que na sua expressão mais abrangente significa o sistema –, o personagem Militar (Nelson Xavier), o empresário do jogo do bicho (Joel Barcelos) e as mulheres: a Odalisca (Tereza Rachel) e a *Socialite* (Maria Francisca)[10].

A sequência apresenta elementos da performance, cuja estética em elaboração desde o início do cinema não guarda uma definição estrita, mas indica narrativas não-discursivas, centradas no "movimento dos atores como geometria dentro do espaço cênico", onde se vê corpos atravessarem o quadro de uma ponta à outra, desenhando círculos no seu perímetro ou caminhando em direção à câmera até preencher todo o espaço visual. Segundo João Luiz Vieira, trata-se "[...] do resgate de uma teatralidade que o cinema sempre vai buscar quando quer contestar ou desviar-se (*sic*) do ilusionismo transparente. É uma volta ao corpo, ao sentido de cena construída e, em última análise, ao primado da fantasia." (VIEIRA, 1996, p. 339). Sublinhe-se que a economia de pistas verbais, nesse procedimento, fortalece o deslocamento do olhar para apreciar a cena via linguagem corporal.

A sequência inicia-se com um plano, no qual se apresenta os personagens: o Poder, portando uma coroa de louro, sai do centro de uma sala espaçosa em direção à câmera e diz: "Poder do mando e do comando",

[10] Nessa sequência, os papéis das personagens femininas são reduzidos a coadjuvantes, que procuram alegrar os personagens masculinos. Não é à toa que a personagem de Tereza Rachel é a Odalisca – figura lendária do mundo oriental, cuja função era dançar e proporcionar prazer ao Califa e seus convivas.

enquanto os outros personagens entram em quadro[11]. Depois, o Poder sai de quadro, pela esquerda, enquanto a Odalisca se afasta do carrinho de bebidas, onde se serviu um *drink*, rindo exageradamente pelo meio da sala, deixando atrás de si o Militar e o "bicheiro", que se aproximam do carrinho. O Poder entra novamente em quadro, em direção a eles e diz: o "poder do mundo em minhas mãos". Ainda nesse plano, os personagens caminham pela sala e o Poder diz: "o poder... do dinheiro", até chegar junto ao bicheiro e dizer "o poder... do jogo... do bicho...".

Em quadro, o personagem Militar encontra-se fardado e portando uma suástica – talvez para suscitar no espectador certo deslocamento do tempo presente, no qual o filme fora realizado, e afastar, com isso, a censura. Igualmente, pode sugerir a aproximação entre o regime civil-militar brasileiro e o regime nazista.

Outro aspecto que se destaca nesta parte do filme implica a representação da relação entre o Poder e o Militar: em um plano, o personagem Poder enrosca-se eroticamente no Militar, que corresponde ao movimento com um giro em torno dele. Há, em tal trecho, um corte da imagem, e o expectador pode ver o Militar se recompor e pronunciar: "o chefe sou eu". Todos caminham pela sala, sendo que o personagem Militar se move naquele espaço, como um autômato, ao som das frases do personagem Poder: "o poder... do mundo... em minhas mãos". Em outro plano, o Poder flerta com cada um dos personagens em quadro, repetindo incessantemente aquelas frases de onipotência.

Em outro plano, ainda, esse personagem se posiciona ao lado do Militar, que lhe rende continência. Aproxima-se mais do Militar e lhe segura nos braços. Há um corte na cena. A sugestão do beijo entre os personagens Poder e Militar não se evidencia na imagem em movimento, sendo que a cena é retomada no ponto em que os dois personagens estão abraçados.

A sequência mostra de maneira performática as posições de gênero e de poder e indica a conexão com um dos temas centrais do debate político

[11] A coroa de louro remete à mitologia greco-romana e simboliza a vitória, as conquistas. No caso desse personagem, indica a concentração do poder, de modo imperial, a quem tudo está submetido. Certamente, é uma alusão à concepção de imperialismo vigente à época.

dos anos 1970, no Brasil: o caráter subserviente da ditadura civil-militar frente aos interesses do grande capital. Remete a um debate polarizado entre aqueles segmentos que consideravam a ditadura como sendo de caráter estrutural, isto é, um "traço constitutivo, estrutural da política do país", cuja instituição visava a garantir a dominação e os lucros do capital, uma vez que as instituições liberal- burguesas do país eram ainda frágeis (ARAÚJO, 2000, p. 95). Nesse sentido, o governo dos militares seria subsidiado ou apoiado pelo sistema capitalista. De outra parte, outros segmentos da esquerda negavam esse caráter *estrutural* e consideravam a ditadura como sendo uma opção *conjuntural* – dentre outras formas de dominação escolhidas pela burguesia –, "que poderia ser modificada por questões internas ao bloco dominante ou por uma nova correlação de forças na sociedade." (ARAÚJO, 2000, p. 95).

O filme constitui, pois, uma memória de certa caracterização da ditadura civil-militar, o que se evidencia na relação intrínseca entre os personagens Militar e Poder – sendo este construído como a encarnação do Capital – a ponto de, em certo trecho da sequência, a aproximação entre os dois personagens ser tomada de erotismo. O Militar é encenado como um autômato, como que programado para executar ordens.

Feminino plural insere-se, assim, na perspectiva dos filmes elencados por Ismail Xavier que, nos anos 1970 e 1980, configuraram "resgate, memória, emergência de outras vozes ou reafirmação dos mesmos mitos". Para o autor, tais filmes "(...) são dados de um inventário que envolve a política oficial de preservação e o movimento das oposições no sentido de documentar e veicular a informação interditada" (XAVIER, 2001, p. 88). Note-se que Xavier verifica essa tendência do cinema brasileiro no período em questão, inclusive em filmes de ficção. De acordo com suas palavras,

> Esse movimento mais amplo na área da reflexão sobre a sociedade incide não somente no filme histórico ou no documentário social, mas também no filme de ficção, nas estratégias do imaginário. Aqui, essa postura dialógica se manifesta na maneira como aparecem, no filme, as representações, os valores, as crenças presentes na sociedade. (XAVIER, 2001, p. 89-90).

Essa sequência que constitui a chave interpretativa de Vera de Figueiredo sobre a ditadura civil-militar sofreu censura. A despeito das questões de ordem moral e de comportamento serem conexas à política, assinala-se que os cortes em *Feminino plural* implicaram o projeto moral do regime. No documento oficial do Departamento de Censura e Diversão Pública consta:

> Cortes no 3º rolo:
>
> Na seqüência em que cinco personagens (03 homens e duas (*sic*) mulheres) caracterizam a sociedade, circulando pelo ambiente de maneira independente, teatral e indiferente, cortar:
>
> a) O beijo entre o personagem que simboliza o "poder" e o que representa o "Militar";
>
> b) A parte em que o representante do "poder" agarra, por sobre a roupa, o sexo do "militar";
>
> c) A cena em que o "militar" segura seu próprio sexo sobre a roupa. (Pareceres. DCDP, 27/12/76).

A censura ao *Feminino plural* incidiu nas cenas do beijo entre o Poder e o Militar e de suposto afago no órgão genital do Militar, seja pelo Poder, seja por ele próprio. Para além de se considerar o possível propósito dos censores de blindarem a imagem dos militares, procurando invisibilizar representações pertinentes às suas sexualidades, é possível indagar se tais cortes seriam determinados se se tratasse de afagos realizados por uma personagem feminina, descartando, desta maneira, a sugestão homoafetiva.

Tal questão não cabe, evidentemente, ser desenvolvida aqui – embora Antônio Moreno já tenha detalhado como o tema da homossexualidade atravessou o cinema brasileiro e, ainda, os estudos de James Green, Marisa Fernandes, Renan Quinalha e Rita Colaço, para citar apenas alguns autores, já tenham mostrado que as homossexualidades confrontavam o projeto político-moral do regime civil- militar brasileiro, que, aliás, reprimiu com veemência tais expressões no cotidiano social do país (CAVALCANTE, 2016).

A observação dos aspectos morais e de comportamento que motivaram os cortes ao filme de Figueiredo permite confirmar apontamentos segundo os quais setores moralmente conservadores da sociedade demandaram maior recrudescimento da censura, pois se deparavam com a expressão de certa "revolução dos costumes", própria daqueles anos (FICO, 2002; MARCELINO, 2011). De acordo com Marcelino,

> [...] o que mais parecia incomodar esses segmentos era a chamada 'revolução dos costumes', consubstanciada em torno de certas discussões morais que ganhavam mais espaço na sociedade: questões relativas aos direitos de certas 'minorias' (mulheres, homossexuais etc.), à adoção de novos métodos contraceptivos, à legalização do divórcio, ao uso de drogas como forma de rebeldia e à liberalização sexual […].
>
> Das 'novas discussões', o sexo era um dos aspectos que mais preocupava as pessoas que pediam uma atuação mais enérgica da censura, muitas delas visualizando uma ascensão ameaçadora do erotismo nos programas de tevê, nas publicações editadas no país e em outros setores, como o cinema nacional [...] (MARCELINO, 2011, p. 32-33).

Enfatiza-se, assim, que as questões abertas no emblemático 1968 em relação aos papéis de gênero e às sexualidades, bem como relativas ao experimental no fazer cinematográfico, reverberaram em *Feminino plural*. Isso a despeito do Brasil se encontrar em uma ditadura, que, em 13 de dezembro daquele ano, há quase 50 anos, acarretou tempos ainda piores, por meio do Ato Institucional nº 5 – cuja violência institucionalizada imperou legalmente até o final da década de 1970.

Naquela época de 1968, Vera de Figueiredo, com o seu primeiro longa-metragem, lançou-se de maneira insubmissa naqueles tempos duros brasileiros, correndo todos os riscos, inclusive, deixando propositalmente os três cortes na edição de seu filme para marcar a censura e detalhar ainda mais a memória da ditadura que engendrara[12].

[12] Entrevista cedida por Vera de Figueiredo, em 11/02/2011. Quanto à censura no Brasil, embora tenha havido certo abrandamento com o processo de abertura "lenta e gradual" promovido pelos militares, ela persistiria até o final do regime militar. Ver: FICO, 2002; MARCELINO, 2011.

Referências

ALMEIDA, M. J**. Cinema**: arte da memória. Campinas: Autores Associados, 1999.

ARAÚJO, M. P. **Utopia fragmentada**: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

BLANCHARD. p.; VEYRAT-MASSON, I. Introduction. *In*: BLANCHARD. P.; VEYRAT-MASSON, I. **Les guerres de mémoires**: la France et son histoire: enjeux politiques, controverses historiques, stratégies médiatiques. Paris: Éditions La Découverte, 2008a. p. 15-49.

BLANCHARD. p.; VEYRAT-MASSON, I. Introduction: les Guerres de mémoires: un objet d'étude, au carrefour de l'histoire et des processus de médiatisation. Hérmes: **Revue de l'Institut des Sciences de la Communication du CNRS**, Clermont, n. 52. p. 13- 22, 2008b. Les guerres de mémoires dans le monde.

BRENEZ, N. Por uma história do cinema insubordinada ou rebelde. **Revista Eco Pós**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 2, p. 9-13, 2016. Dossiê Cinema Experimental.

CAVALCANTE, A.; HOLANDA, K. Feminino plural: história, gênero e cinema no Brasil dos anos 1970. *In*: BRAGANÇA, M.; TEDESCO, Marina. (org.). **Corpos em projeção**: gênero e sexualidade no cinema latino-americano. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013. v. 1. p. 134-152.

CAVALCANTE, A. A representação do passado nas telas: os discursos históricos em filmes de Bemberg e Yamasaki. *In*: AMÂNCIO, T. (org.). **Argentina-Brasil no cinema**: diálogos. Niterói: Editora da UFF, 2014. p. 57-77.

CAVALCANTE, A. A lesbianidade nas telas brasileiras da transição democrática: o protagonismo de Amor maldito, de Adélia Sampaio. **Revista Eletrônica Documento/ Monumento**, Cuiabá, v. 18. p. 142-155, 2016.

CAVALCANTE, A. Cineastas brasileiras (feministas) durante a ditadura civil-militar. *In*: HOLANDA, K.; TEDESCO, M. (org.). **Feminino e plural**: mulheres no cinema brasileiro. Campinas: Papirus, 2017. p. 59-76.

DCDP/MJ/NA/DF. **Pareceres de técnicos de censura**. Brasília, DF, dez. de 1976.

DIDI-HUBERMAN, G. Diante do tempo. **Revista Polichinelo**, Belém, 21 mar. 2011. Disponível em: www.revistapolichinelo.blogspot.com.br/2011/03. Acesso em: 24 jan. 2017.

FERREIRA, J.; AMARAL, A. Memória eletrônica e desterritorialização. **Política e Sociedade**, Florianópolis, n. 4. p. 137-166, abr. 2004.

FERRO, M. O conhecimento histórico, os filmes, as mídias. **Revista Eletrônica O Olho da História**, Salvador, n. 6, 2004. Disponível em: http://oolhodahistoria.ufba.br/wp-content/uploads/2016/03/ferro.pdf. Acesso em: 12 mar. 2019.

FICO, C. Prezada censura: cartas ao regime militar. **TOPOI:** revista de história, Rio de Janeiro, v. 5. p. 251-286, 2002.

FICO, C. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24, n. 47. p. 29-60, 2004.

FILMER le passe: Les traces et la mémoire; No pasaran! Albulll souvenir. Paris, L'Harmattan, 2003.

MARCELINO, D. **Subversivos e pornográficos**: censura de livros e diversões públicas nos anos 1970. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2011.

MORENO, A. N. **A personagem homossexual no cinema brasileiro**. 1995. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

NAPOLITANO, M.; SELIPRANDY, F. O cinema e a construção da memória sobre o regime militar brasileiro: uma leitura de Paula: a história de uma subversiva (Francisco Ramalho Jr., 1979). *In*: MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M. (org.). **O cinema e as ditaduras militares**: contextos, memórias e representações audiovisuais. São Paulo: Intermeios: FAPESP; Porto Alegre: FAMECOS, 2018. p. 77-100.

NORA. p. L'événement monstre. **Communications**, Paris, n. 18. p. 162-172, 1972.

OLIVEIRA, A. C. A transição democrática brasileira (1974-1989) pelas lentes de João Batista de Andrade. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 9, n. 21. p. 43-73, maio/ago. 2017.

POLLAK, M. Memória, esquecimento e silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3. p. 3-15, 1989.

RAGO, M. Limites das esquerdas e novas lutas: feminismos. *In*: COLÓQUIO MAIO DE 68 DEPOIS DA PRIMAVERA, 2018, Campinas. **Conferência** […] Campinas: Unicamp, 2018. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/ifch/noticias-eventos/programa-filosofia/maio- 68-depois-primavera. Acesso em: 28 set. 2018.

RAMOS, F. A ascensão do novo jovem cinema (1955-1980). *In*: RAMOS, F.; SCHVARZMAN, S. (org.). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc, 2018. p. 16-115.

REIS FILHO, D. A. **Ditadura e democracia no Brasil**: do golpe de 1964 à Constituição de 1988. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RIDENTI, M. A época de 1968: cultura e política. *In*: FICO, C.; ARAÚJO, M. P. (org.). **1968**: 40 anos depois. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009. p. 81-90.

ROLLEMBERG, D. Esquecimento das memórias. *In*: MARTINS FILHO, J. R. (org.). **O golpe de 1964 e o regime militar**. São Carlos: EdUFSCar, 2006. p. 81-91.

ROUSSO, H. **Face au passé**: essais sur la mémoire contemporaine. Paris: Belin, 2016a.

ROUSSO, H. **A última catástrofe**: a história, o presente, o contemporâneo. Rio de Janeiro: FGV Editorial, 2016b.

SOIHET, R. Feminismos e cultura política: uma questão no Rio de Janeiro dos anos 1970-1980. *In*: ABREU, M.; SOIHET, R.; GONTIJO, R. (org.). **Cultura política e leituras do passado**: historiografia e ensino de história. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 411-436.

VIEIRA, J. L. Cinema e performance. *In*: XAVIER, I. (org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996. p. 336-351.

XAVIER, I. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Referências Fílmicas

FIGUEIREDO, V. de. **Feminino plural**. 35 mm, cor, 80 min, 1976.

Restauração, versões e a questão do original no cinema: dois estudos de caso

Eduardo Morettin [1]
Daniela Giovana Siqueira [2]
Debora Butruce [3]

O campo da preservação audiovisual no Brasil vem passando, nos últimos anos, por um processo de amadurecimento e transformação[4] que pode ser observado, entre outros fatores, pelo significativo aumento dos estudos sobre a área[5]. Antes de mais nada, é necessário esclarecermos o que se entende por preservação audiovisual.

[1] Doutor em Ciências da Comunicação; professor de História do Audiovisual da ECA/USP. E-mail: cunhamorettin@uol.com.br.

[2] Doutora em Meios e Processos Audiovisuais. E-mail: danigiovana@yahoo.com.br.

[3] Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais; profissional da área de preservação e restauração audiovisual. E-mail: deborabutruce@hotmail.com

[4] P em Meios e Processos Audiovisuais odemos incluir a criação da disciplina *Preservaç*ão, Restauração e Política de Acervos Audiovisuais no curso de Cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF), em 2000, como um dos momentos que auxiliaram no processo de consolidação da área de preservação audiovisual no Brasil.

[5] Uma listagem abrangente pode ser encontrada em Costa (2013b, p. 120-121). Além destes trabalhos, podemos citar Vasques (2012) e Costa (2013a).

https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-271-0.p87-104

Preservação audiovisual é o conjunto dos procedimentos, técnicas e práticas necessários para a manutenção da integridade do documento audiovisual, em seus variados suportes, e a garantia permanente da possibilidade de sua experiência intelectual. A preservação engloba uma série de atividades, dentre elas a prospecção e a coleta, a catalogação, a conservação, a duplicação, a migração, a restauração, a reconstrução (quando necessário), a recriação das condições de apresentação, a documentação, a difusão e o acesso, além da pesquisa e a reunião de informações para realizar adequadamente todas essas atividades[6]. A restauração audiovisual[7] é um importante aspecto do conjunto de práticas que constituem a atividade de preservação, tendo ganhado destaque nas pesquisas sobre a área. A bibliografia estrangeira dedicada ao assunto também vem aumentando, e tentativas no sentido de definir teoricamente o campo vêm sendo realizadas, em especial por pesquisadores europeus.

Uma das questões principais é o conceito do que seria o original em uma obra audiovisual. O manuseio de uma obra em película fotoquímica acarreta danos inevitáveis e progressivos, o que gera a necessidade de duplicação do seu conteúdo para um novo suporte. Já no universo digital, é a obsolescência tecnológica dos formatos e de seus equipamentos de reprodução que demandam a periódica migração dos conteúdos. Portanto, quando se aplica o termo restauração aos artefatos[8] audiovisuais, deve-se levar em conta sua especificidade em relação à maior parte das outras artes, visto que ela necessariamente envolve a reprodução de um material original. Mas o que seria este material original? Retomaremos essa questão, de forma mais detida, adiante.

[6] Esta definição é uma tradução/adaptação de algumas definições existentes em Edmondson (2013), Cherchi Usai (2000) e Souza (2009).

[7] Apesar dos estudos de caso aqui mobilizados versarem sobre filmes no suporte fotoquímico, ou seja, realizados em película cinematográfica, acreditamos que o termo audiovisual é mais abrangente e, portanto, mais adequado atualmente, pois inclui campos distintos da produção e realização de imagens em movimento.

[8] Artefato: forma individual de cultura material ou produto deliberado da mão de obra humana (Dicionário Houaiss, 2009).

O conceito de restauração audiovisual

Para Paolo Cherchi Usai (2000), a restauração audiovisual é "o conjunto de procedimentos técnicos, editoriais e intelectuais destinados a compensar a perda ou degradação do artefato imagem em movimento, e, desta forma, trazê-lo de volta ao estado mais próximo possível de sua condição original."[9] (CHERCHI USAI, 2000, p. 66, tradução nossa).

Nesse sentido, a restauração já acarretaria alterações na situação em que se encontra o objeto visando o restabelecimento de seu estado original. O autor considera que a remoção de alterações ou manipulações detectadas no artefato durante o processo de reprodução e a inclusão de elementos faltantes (a partir de práticas de reconstrução), com a finalidade de reverter os efeitos da manipulação (inapropriada ou não) ao longo do tempo e o desgaste óptico e cromático dos suportes de imagens em movimento são etapas integrantes do trabalho de restauração. Tomadas individualmente, nenhuma delas é suficiente para cumprir os requisitos de uma restauração audiovisual.

Já Paul Read e Mark-Paul Meyer (2000) discorrem, principalmente, sobre os aspectos técnicos e práticos da restauração audiovisual, afirmando que a restauração consiste, essencialmente, de duplicação, sendo que esta seria a única maneira de preservar as imagens em movimento. Entretanto, as técnicas de duplicação no universo fotoquímico possuem limitações inerentes e, desta forma, cada processo representa uma alteração em relação aos materiais de origem.

Os autores deixam ainda mais clara a característica interventora da restauração, explicitando que a natureza do próprio processo de reprodução já acarreta inevitáveis alterações e que, por conta disso, determinados princípios devem ser sempre observados, tanto em uma duplicação simples, com o mínimo de intervenções, até nas mais complexas, com o máximo de manipulações. Deve-se ter atenção, principalmente, no momento de transferência de um material em película para outro suporte, como o digital, por exemplo.

[9] No original: *"Restoration is the set of technical, editorial and intellectual procedures aimed at compensating for the loss or degradation of the moving image artifact, thus bringing it back to a state as close as possible to its original condition".*

Por conseguinte, o retorno do material à sua condição original, mesmo que de forma parcial, não seria possível. Ainda que as definições de Read e Meyer se restrinjam aos procedimentos fotoquímicos da restauração audiovisual, o conceito pode ser estendido ao universo digital, pois mesmo que a reprodução de uma obra fílmica para um formato digital não implique em perda de qualidade, a natureza da formação da imagem (e da gravação dos sons) no digital é diferente do padrão analógico e, portanto, a reformatação dos materiais é imprescindível. Ou seja, alterações são sempre inevitáveis.

A definição de Julia Wallmüller (2007) considera que a restauração pode ser compreendida como uma intervenção na parte física ou visual de um filme, cuja finalidade é reduzir ou remover danos e erros ao mesmo tempo em que preserva *defeitos* inerentes ao trabalho no momento da produção. A autora reforça esse caráter interventor ao explicitar e diferenciar conceitos importantes para o campo, como os de *dano*, *erro* e *defeito*.

Dano seria o vestígio das manipulações ocorridas ao longo do tempo, a deterioração físico-química, além do uso ou mau uso do material, como riscos, rasgos, impressões digitais, manchas, encolhimento e esmaecimento da cor, entre outros. *Erro* refere-se às modificações na obra que não pertençam ao seu conteúdo original, advindas do tratamento a que o trabalho foi submetido. Uma duplicação malfeita que não respeitou a proporção de tela original ocasiona, por exemplo, subtração de parte da imagem nas laterais dos fotogramas. O *defeito*, por fim, pode ser um *dano* ou um *erro* que ocasiona um efeito visual (e/ou acústico) no artefato audiovisual, que pode ser oriundo da produção da época e que passa, portanto, a fazer parte de suas características originais, devendo ser encarado como integrante do trabalho original[10].

Como podemos observar, a partir dos exemplos acima mencionados, a maioria das definições sobre restauração audiovisual inclui a ideia de retorno à condição original do filme. A ideia subjacente é que existiria

[10] Débora Butruce participou do projeto de restauração digital da obra do cineasta Joaquim Pedro de Andrade, no qual se debateu intensamente a possibilidade de apagar do plano, por meio dos softwares de restauro, um tubo de plástico por onde o sangue cenográfico na cena final de Macunaíma (1969) é expelido. Mesmo sendo um dos aspectos do efeito especial que deveria, a princípio, ser imperceptível, o defeito foi considerado parte integrante da condição original do filme e foi, portanto, mantido.

um estado de origem ao qual seria possível retornar (ou ao menos se aproximar) através da restauração. No entanto, o conceito de original é bastante controverso no universo audiovisual. Segundo Cherchi Usai (2000. p. 160, tradução nossa), "[...] a versão 'original' de um filme é um objeto múltiplo, fragmentado em um número de diferentes entidades equivalente ao número de materiais sobreviventes."[11]. O autor considera que os artefatos fílmicos (negativo de imagem, negativo de som, máster, internegativo, cópia etc.) são objetos que possuem uma evidência histórica, uma vez que cada um deles teria características particulares que podem ser determinantes nos resultados de um trabalho de restauração[12]. Logo, cada artefato fílmico é merecedor de um tratamento peculiar, pois tanto os negativos ou uma cópia de difusão podem ser considerados as matrizes de uma restauração, já que detêm características originais intrínsecas à sua própria materialidade.

Este valor de evidência histórica dos artefatos fílmicos, portanto, deve ser reconhecido por parte dos profissionais de arquivos de filmes e restauradores, uma vez que apresentam características semelhantes às das obras de arte tradicionais, no sentido de que cada um deles possui qualidades estéticas únicas que não podem ser reproduzidas sem perdas. Ademais, um filme e, por conseguinte, seu processo de restauração, estão intrinsecamente ligados à tecnologia e ao seu desenvolvimento. Ou seja, a restauração sempre carrega as características do período em que foi realizado.

Também no discurso em torno do original, a tensão entre os artefatos materiais e os artefatos conceituais[13] se torna central. O original pode realmente ser um dos possíveis artefatos materiais (por exemplo, o negativo de câmera original ou o único fragmento existente recuperado pelo arquivo) ou um dos possíveis artefatos conceituais (por exemplo, o

[11] No original: *"The 'original' version of a film is a multiple object fragmented into a number of different entities equal to the number of surviving copies".*

[12] Cherchi Usai procura entender os artefatos fílmicos que compõem as imagens em movimento utilizando a mesma referência da restauração nas artes plásticas, onde cada objeto é considerado como o original, como na teoria desenvolvida por Brandi (2005), que inclusive serviu de base teórica para a reflexão conceitual acerca da restauração audiovisual.

[13] Conceitos desenvolvidos por Fossati (2010). Para a autora, os artefatos conceituais são entendidos como as diferentes versões de um filme.

corte do diretor/produtor ou do filme, conforme exibido para o público) (FOSSATI, 2010). Isto é, o original pode ser desde o filme como o cineasta queria, o filme como efetivamente foi realizado, ou o filme como ele foi recuperado pelo arquivo em um dado momento, carregando as marcas da deterioração do material.

O conceito de original tem uma grande implicação na prática da restauração, pois orienta as intenções pretendidas pelos profissionais de restauro em um processo de trabalho. Desta forma, é fundamental discutir e questionar a ideia tradicional de original para a definição do conceito de restauração, e procurar uma acepção mais adequada ao contexto das artes que se caracterizam por sua reprodutibilidade, como a audiovisual.

Em relação ao entendimento sobre o conceito de original no universo audiovisual e, especialmente, em uma restauração, o ponto crucial diz respeito à necessidade de se determinar qual versão está sendo manipulada e ganhará o estatuto de matriz. As soluções serão diferentes para cada filme, de acordo com as evidências que possam ser encontradas e com a tecnologia e orçamentos disponíveis. A documentação de todo o processo é absolutamente necessária e deve acompanhar todo o percurso do trabalho, visto que cada decisão pode resultar em intervenções que se perpetuarão e acompanharão as versões de um filme deste momento em diante, até o seu (provável) desaparecimento. Questões acerca da autenticidade e proveniência da materialidade física de um filme nunca se configuraram como prioritárias em debates metodológicos e éticos desenvolvidos pela crítica de cinema e pela área acadêmica como aconteceu com a maioria das outras artes também baseadas em registros permanentes.

Essa discussão, portanto, além do interesse direto para o campo da restauração audiovisual, é importante para os historiadores do cinema. Se uma de suas preocupações fundamentais se relaciona com a origem das fontes e sua integralidade, o ponto de partida da análise, dependendo da versão, poderá ser frágil, suscitando explicações que não encontrarão respaldo no cotejo com a historiografia sobre a obra e seu tempo (MORETTIN, 2014)[14]. Tendo essas questões no horizonte, analisaremos

[14] Essa questão se torna mais sensível no século XXI, dado que é possível encontrar na web todo e qualquer título, sem a necessária indicação da fonte ou da versão disponível.

dois filmes brasileiros realizados em contextos muito diversos: *Os óculos do vovô* (1913), de Francisco Santos, e *Crioulo doido* (1970), de Carlos Alberto Prates Correia.

Primeiro estudo de caso: Os óculos do vovô (1913), de Francisco Santos[15]

Os óculos do vovô (1913), de Francisco Santos, realizado na cidade de Pelotas, estado do Rio Grande do Sul, é o mais antigo filme de ficção remanescente da história do cinema brasileiro[16]. Os "posados", como se chamavam no Brasil produções como a de Santos, eram exceção dentro do quadro geral, sendo a "continuidade do cinema brasileiro assegurada quase exclusivamente pelo documental", como salientou Paulo Emilio Salles Gomes (1986, p. 324).

Do filme sobreviveu menos de um terço de sua duração original de 15 minutos, mais precisamente quatro minutos e dezesseis segundos. Eis a sinopse disponível na sua ficha catalográfica da Cinemateca Brasileira: "O menino peralta pinta os óculos de seu avô enquanto este dorme. Ao acordar, o avô leva um susto, diante da cegueira imaginada, criando uma série de confusões dentro de casa"[17].

Maria Rita Galvão realizou, no início dos anos 1990, um meticuloso estudo comparativo das cópias existentes na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e na Cinemateca Brasileira, esta oriunda da antiga Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), auxiliada pelo exame de documentação textual e iconográfica. Desse estudo foram originados três materiais, depositados na Cinemateca Brasileira: "Os óculos do vovô – Descrição plano-a-plano", "Jogo de Armar – Decupagem" e um texto

[15] Uma versão ampliada da reflexão desse item será publicada por Eduardo Morettin em *Revista Museologia & Interdisciplinaridade* com o título "Gênero e montagem em *Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913): anotações de um historiador".

[16] Para quem se debruça sobre a história do cinema silencioso brasileiro, uma constatação pesarosa: deste período, menos de 10% dos filmes produzidos sobreviveu (SOUZA, 2011, p. 17).

[17] Disponível em: http://bases.cinemateca.gov.br/cgi- bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=001395&format=detailed.pft#1. Acesso em: 28 nov. 2018.

analítico sobre esse processo intitulado "Jogo de Armar: anotações de catalogador", texto que permaneceu durante muito tempo inacessível[18].

A intenção maior da autora era demonstrar a importância: "[...] para o desenvolvimento dos estudos universitários de História do Cinema, (d)o trabalho de preservação, documentação e catalogação das cinematecas" (2018ª, p. 169). Trata-se provavelmente do primeiro texto no Brasil a discutir de maneira detida o processo de restauração de um filme e as escolhas nele implicadas. Não à toa, como Galvão faz questão de frisar, seu estudo se intitula "Jogo de Armar", e tem por subtítulo "Anotações de catalogador".

Em "Jogo de Armar – decupagem" (2018b) temos, do lado direito da folha, a disposição, em linha vertical, dos fotogramas do filme. Do lado esquerdo, uma coluna indica a numeração das imagens. Ao seu lado estão colados, em formato retangular, pequenos comentários datilografados, recortados de "Jogo de Armar: anotações de catalogador". Há setas e observações escritas à caneta, indicando a sequência dos fotogramas, sua numeração etc. A partir da folha nº 2, mais uma coluna é adicionada e atribuídos dois nomes: "fotos MAM" e "fotos Embra". Trata-se de roteiro de trabalho, exaustivo, que procura demonstrar na disposição dos dois filmes remanescentes as escolhas que devem ser tomadas em um eventual processo de reordenação do filme a fim de se chegar à versão mais próxima da exibida em 1913. Nesse estudo, Galvão aponta a inexistência da cópia original em nitrato, fato que impede a verificação de emendas, a falta de planos soltos arquivados, as intervenções realizadas por cada instituição (constata que os materiais não foram objeto de qualquer "reconstituição editorial" etc.).

Como sabemos, até os anos 1970 o cinema produzido no final do século XIX e início do século XX era antes conhecido como pré-cinema ou cinema primitivo, dada a percepção de que existia uma lacuna a ser preenchida, uma ausência daquilo que se configurou mais à frente, nos anos 1910, como cinema narrativo clássico. No que diz respeito ao cinema brasileiro do mesmo período, as considerações de um historiador do porte

[18] Os três materiais foram publicados pela revista **Vivomatografias** (2018a, 2018b, 2018c) com uma apresentação de Eduardo Morettin (2018).

de Paulo Emilio Salles Gomes, observa Maria Rita Galvão, iam no mesmo sentido. A partir das informações textuais colhidas em jornais e revistas, das fotografias remanescentes e do contato com *Os óculos*, Salles Gomes generaliza: são "decalques canhestros do que se fazia nas metrópoles", de "pouca habilidade com que era manuseado o instrumental estrangeiro" e "tecnicamente muito inferiores ao similar importado". Enfim, uma "situação medíocre" (apud GALVÃO, 2018a, p. 175-176).

Da comparação entre as versões existentes, Galvão interessou-se por um plano intermediário, o de nº 22, com duração de 15 segundos. Nele, vemos o vovô sentado junto com seu neto e filha em uma mesa posta no espaço que corresponderia ao jardim de sua casa. A seguir, a mãe do garoto deixa o plano, caminhando em direção ao fundo. O avô e a criança permanecem sozinhos no plano. Esse plano está inserido no momento em que o marido liga para o médico, pedindo-lhe que faça uma consulta em casa, pois o avô reclama que não está enxergando bem.

A divisão em blocos narrativos – são três, de acordo com a análise de Galvão – confere a esse plano uma função de continuidade, garantindo o "enquanto isso" típico da montagem paralela griffithiana, em sintonia com o que à época se fazia no cinema norte americano. Além do paralelismo, o uso fluído do campo e contracampo, um cenário menos estilizado, a disposição da câmera em ângulo que sugere ao espectador um espaço para além do visto e o controle pela montagem do tempo e deslocamentos das personagens pelos espaços cênicos atestam o domínio da continuidade tal como ela se configurou no cinema norte-americano do período.

Esse plano contestaria, assim, a suposição de que, conforme Galvão (2018a, p. 174)[19] "[...] a estrutura dos filmes brasileiros era composta por uma sucessão de quadros de ação completa, interligados por letreiros que deveriam explicar os acontecimentos e estabelecer a concatenação lógica entre eles.". Ela observa que esses dados seriam "suficientes para revolucionar a ideia corrente sobre a construção da linguagem no cinema mudo brasileiro" (GALVÃO, 2018a, p. 186).

[19] Um exemplo de filme pautado por essa estrutura seria, de acordo com a historiadora, o argentino *La revolución de mayo* (1909), de Mario Gallo. Cuarterolo (2017) analisa essa ficção e sua inserção no gênero filme histórico.

Galvão destaca também um elemento muito presente em *Os óculos*: o que ela chama de "o tempo de espera", que se evidencia em cada plano com o registro de um antes e um depois da ação transcorrida. Não raro o plano permanece vazio, no sentido de que a câmera capta o espaço cênico por onde as personagens circularão, como se estivesse à sua espreita. Não há, portanto, nessas imagens alguém à vista. Se há, trata-se de um envolvido na história, no aguardo da chegada dos demais.

O percurso realizado por Galvão em seu estudo comparativo estabeleceu a versão que hoje conhecemos. Em 2009 o filme integrou a caixa de DVDs *Resgate do cinema silencioso brasileiro*, que, com outros documentários do período, ganhou o título *Vida cotidiana*[20]. No livreto organizado por Carlos Roberto de Souza não há referências ao estudo de Maria Rita Galvão nem ao fato de que *Os óculos do vovô* é resultado da ordenação elaborada pela historiadora. No mesmo ano, o filme foi um dos 164 títulos que se juntaram aos 330 da Programadora Brasil, ação cultural do Ministério da Cultura destinada a fornecer material para programação de pontos de exibição audiovisual não- comercial. Outro passo importante para sua divulgação foi a criação, também em 2009, do Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira, plataforma que coloca à disposição do consulente inúmeros conteúdos audiovisuais em formato digital. Dentre esses conteúdos, *Os óculos do vovô*, na versão consagrada por Galvão[21].

Em suma, a publicação do estudo comparativo de Galvão em 2018 permitirá que novos olhares sejam lançados sobre esse material, contribuindo também para que pensemos as relações entre História e os processos de escolha implicados na restauração audiovisual.

[20] São 27 filmes distribuídos em cinco DVDs com os seguintes títulos: 1. *Riquezas paulistas*; 2. *Aspectos do Brasil*; 3. *Ciências (mesmo ocultas) e riquezas*; 4. *Vida cotidiana*; e 5. *Cerimônias públicas*. A caixa foi editada pela Cinemateca Brasileira, Sociedade Amigos da Cinemateca e Caixa Econômica Federal.

[21] Disponível em: http://bcc.org.br/filmes/443183. Acesso em: 28 nov. 2018. Em http://bcc.org.br/search/node/oculos%20do%20vovo é possível conhecer também as fotografias do filme que serviram de base ao estudo de Maria Rita Galvão.

Segundo estudo de caso: *Crioulo doido* (1970), de Carlos Alberto Prates Correia

Em 1970, o diretor brasileiro Carlos Alberto Prates Correia lança seu primeiro longa-metragem chamado *Crioulo doido*. Nele, o espectador é levado a conhecer os anseios de Felisberto Ladeira, personagem principal do filme, um alfaiate que se torna um dos homens mais ricos de uma cidade do interior. Quando alcança a riqueza, enlouquece. O protagonista é a única personagem negra em uma narrativa em que o diretor entrecruza racismo e ascensão social, localizando a discussão em uma cidade do interior de Minas Gerais. Se o discurso político brasileiro de então preconizava as transformações socioeconômicas sob a chave de uma modernização conservadora, a produção cinematográfica elegia o drama social como forma de tentar entender a presença do negro nesse contexto. Percebido entre essas duas esferas, *Crioulo doido* desorganiza qualquer princípio linear de lógica pelo uso que faz da farsa como estratégia narrativa. Essa estratégia coloca a obra em uma posição singular dentro da discussão social proposta pelo cinema brasileiro do período[22]. O pesquisador Antônio Paiva Filho afirma que uma das características presentes no filme será sentida ao longo da carreira do diretor: "[...] a subversão da linguagem comum do cinema e o humor corrosivo, irreverente, anti-hipócrita" (2004, p. 72)[23].

Produzido por uma empresa mineira, fora do grande circuito cultural formado pelo eixo Rio de Janeiro-São Paulo e com financiamento obtido por meio de empréstimo concedido por uma instituição financeira, o Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais, *Crioulo doido* foi pouco distribuído e exibido à época de seu lançamento, restando ao diretor uma dívida paga durante anos, com juros e correção monetária. O pouco desempenho alcançado pelo filme na segunda e terceira etapas da cadeia produtiva

[22] Na filmografia brasileira, entre a década de 1950 até meados dos anos de 1960, o drama é o gênero que domina a forma da representação e a presença do afrodescendente. Geralmente, pela eleição do universo do samba/carnaval, sendo a favela carioca eleita como espaço simbólico central para o desenvolvimento da narrativa, como vemos em – dentre outros – *Rio zona norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, *Orfeu do carnaval* (1958), de Marcel Camus, e *Escola de samba alegria de viver*, de Cacá Diegues, episódio de *Cinco vezes favela* (1962). A perspectiva construída é a de pensar o negro como vítima de um processo mais amplo das mazelas brasileiras.

[23] Prates Correia dirigiu filmes como *Perdida* (1975), *Cabaret mineiro* (1979), *Noites do sertão* (1983) e *Minas-Texas* (1989), entre outros, em uma trajetória profissional que registra 60 prêmios em festivais no Brasil e no exterior.

do audiovisual (distribuição e exibição) é fator que contribuiu para seu posterior esquecimento historiográfico, reverberando consequências para a última etapa da cadeia, a preservação audiovisual.

Um filme é, portanto, um ativo cultural que reage à passagem do tempo de maneira física e histórica. Essa afirmação parte do princípio de que a preservação audiovisual é um campo que não permite ser pensado de forma restrita sob a esfera da conservação preventiva (cuidar para que um filme dure o maior tempo possível). Pelo contrário, todo e qualquer movimento ao qual o filme for submetido, após encerrada sua etapa de exibição, compete, na cadeia produtiva, à etapa da preservação.

Crioulo doido foi produzido e finalizado em 1970, concebido como um longa-metragem em película, bitola 35 mm, possuindo 76 minutos de duração. Dessa versão se encontra preservado um único material, uma cópia combinada[24], composta por cinco rolos em película 35 mm, que estão depositados no acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Quarenta e oito anos depois também é possível encontrar em circulação duas outras edições da obra, feitas pelo próprio diretor. Na década de 1990[25], a partir do apoio do Centro Cultural Banco do Brasil, foi gerada uma cópia magnética em formato VHS, com duração de 66 minutos[26]. Além de mais reduzida, a nova versão apresenta modificações que interferem de forma determinante no conteúdo narrativo da obra original, apresentando: retirada de cenas inteiras; acréscimo de músicas na trilha sonora; inversão de cenas na montagem; adição e alteração de informações nos créditos do filme; acréscimo de ruídos e sons ambientes; redução de sequências; e introdução de imagens a partir de trechos do filme *Cantos de trabalho* (1955), de Humberto Mauro, produzido pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), que assumem na segunda versão

[24] Cópia combinada é o nome dado a materiais em película que possuem impressos em um mesmo rolo as imagens e a banda sonora. São as cópias de exibição comercial de um filme.

[25] A data foi confirmada a partir de carta do diretor endereçada ao professor Mateus Araújo (USP) em que atesta, em 1997, a existência da nova versão em suporte magnético.

[26] Essa versão, gerada a partir de matriz VHS cedida por Mateus Araújo, encontra-se depositada no acervo fílmico da biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e pode ser acessada em DVD.

o lugar de materiais de arquivo, criando uma filiação histórica entre os dois diretores. A introdução dessas imagens, feitas sobre um áudio em que é exposto o pensamento do próprio Felisberto, insere o alfaiate em uma tradição de superação da escravatura, ao invés de colocá-lo frente a um projeto ascensional individual, como apresentado na primeira versão. As imagens de arquivo intervêm no sentido originalmente dado à apresentação da personagem, tendo sido acrescentadas à narrativa logo na sequência de abertura do filme. O conjunto das modificações realizadas permite afirmar que a segunda versão altera significativamente vários sentidos propostos para os personagens em relação ao filme lançado mais de vinte anos antes.

Nos anos 2000[27], o diretor faz uma nova volta ao material, operando alterações que geraram uma terceira versão, que, em relação às modificações presentes na segunda, ainda possui adição de letreiros, acréscimo e alteração de músicas na trilha sonora e nova diminuição de duração, totalizando agora 62 minutos. Essa revisão implicou, necessariamente, em nova reinterpretação de sentidos em relação às versões anteriores, com modificações feitas nos elementos narrativos: letreiros, sons ambientes, introdução de elementos sonoros e trilha musical, que, ao serem acrescentados, terminam por vincular *Crioulo doido* de forma direta ao contexto da Ditadura Militar, ligação inexistente na primeira versão.

O público hoje tem acesso apenas a esta versão, disponível no canal *YouTube*[28] na internet. Até o final de 2016, compôs a grade de programação do Canal Brasil, em rede de televisão fechada.

Em entrevista concedida em 2008, o diretor afirmou:

> Na versão antiga, de 80 minutos, ele foi exibido quase nada, por diversos motivos. Neste século, uma vez, na TV Educativa. Reeditei o filme em 63 minutos, o som agora está perfeitamente audível. Sua exibição na retrospectiva [forumdoc.bh] é praticamente o lançamento de um filme novo. (FONSECA; MESQUITA; SABINO, 2008, p. 144).

[27] Morettin não conseguiu documentação que comprovasse o ano exato da realização dessa terceira versão, mas a suposição é a de que ela tenha sido feita em 2007, pouco antes da retrospectiva da obra do diretor no Forumdoc.bh de 2008.

[28] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HMdvgqIwP5Y. Acesso em: 30 nov. 2018.

Sobre o fato de ter feito intervenções em sua filmografia, o diretor afirmou, em 2013: "Aproveitei a oportunidade para fazer cortes e reeditar o som de todos. Cortei planos deteriorados, tornei letreiros legíveis, dei um acabamento aos filmes que eles nunca tiveram." (FONSECA, 2013). No caso analisado, o fato de existirem mesmo três versões – todas levadas a cabo pelo próprio realizador – implica em se deparar com a revisão de um caminho de escolhas anteriormente feitas há quase 50 anos, por Prates Correia – e não por outras fontes, como um produtor, por exemplo – gerando consequências para as informações que serão disponibilizadas sobre a obra para o consulente.

Atualmente coabitam no tempo três obras, três "crioulos doidos", em materiais distintos, que nos permitem pensar as distintas formas de circulação nesse percurso cinematográfico do analógico ao digital. A primeira versão em película 35 mm, praticamente não circula, assim com a segunda versão em magnético, formato VHS. A terceira, por sua vez, em formato digital, está disponível na internet, fazendo com que o contato com a obra seja mediado pela leitura que Prates Correia faz de seu próprio trabalho no final dos anos 2000. Estas versões, em análise comparativa, indicam o desdobramento de questões que o exercício da análise fílmica traz para o presente em que cada versão foi realizada. O método comparativo possibilita que vejamos a passagem do tempo a partir das sucessivas modificações feitas sobre o conteúdo original, que gerou diferenças substanciais na obra, fazendo com que cada versão seja portadora de diferentes discursos históricos. A análise fílmica é, portanto, ferramenta a ser considerada no tratamento da informação a ser dada a cada uma das versões. Dessa forma, o esclarecimento sobre as etapas de existência de uma obra do cinema brasileiro impacta a história produtiva de uma cinematografia marcada pela dificuldade de se fazer conhecida, sob amplos aspectos, pela própria população do país.

O conjunto das alterações realizadas nas versões nos coloca diante de produtos, registrados sob o mesmo título, diretor e ano de produção, com resultados políticos e estéticos diferentes entre si, disponibilizados ao

público por três diferentes instituições[29]. Assim, o caminho de reverberação no tempo dessa obra encontra nas informações a serem reunidas na ficha do filme no banco de dados das instituições físicas, ou na descrição fílmica que acompanha o arquivo digital disponibilizado no site *YouTube*, o espaço privilegiado para deixar registrado na memória desse filme a sua própria história de existência[30].

As decorrências para o público são inúmeras. Uma crítica feita a partir do visionamento da primeira versão será obrigatoriamente muito diferente de um texto escrito a partir do visionamento da terceira versão[31]. Além disso, as informações que se disponibilizam sobre a obra impactam decisões de curadoria em mostras e festivais[32], conteúdos para a geração de conhecimentos acadêmicos e historiográficos[33], e quantos forem os usos a serem feitos pelo consulente da informação pesquisada. Por sua vez, o uso dessas informações define ou mesmo pode redefinir o caminho da obra no tempo futuro, quando esta é novamente introduzida no circuito comercial pela área de distribuição com a fabricação de novos produtos como DVDs, percurso que vimos completado no caso de *Os óculos do vovô*. Esses desdobramentos colocam o trabalho de catalogação em uma posição

[29] Nesse contexto é possível pensar o *site YouTube* como uma instituição, pois a internet se localiza hoje na sociedade como um grande ponto de referência política, econômica e social trazendo nova configuração a princípios históricos de acesso a informações e dos próprios objetos em si (fotos, filmes, textos etc.). As outras duas instituições, como dissemos, são um arquivo fílmico e uma universidade.

[30] As modificações que constituem as novas versões impactam campos como sinopse, ficha técnica (inclusão de funções decorrentes do novo trabalho efetuado sobre sons e imagens), outras informações como fonte de financiamento, formato, ano, categoria, termos descritores, distribuição, e dados de conteúdo relativos aos acréscimos que o filme tenha sofrido, como adição de músicas, por exemplo.

[31] As principais críticas encontradas na internet sobre o filme refletem nitidamente um visionamento da terceira versão da obra, remetendo as análises ao contexto de produção original do filme, o ano de 1970, sem fazer referência a modificações posteriores feitas à obra. Ver MIRANDA (2011) e CHAMY (2011).

[32] A obra do diretor recebeu duas grandes retrospectivas. A primeira delas durante o 12º forumdoc.bh.2008 - Festival do Filme Documentário e Etnográfico. Fórum de Antropologia, cinema e vídeo. A segunda, em 2012, no 14º BAFICI – Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independente.

[33] Como o verbete sobre o filme disponibilizado pela Enciclopédia Itaú Cultural. Ver: Crioulo Doido. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67609/crioulo-doido?utm_source=literatura%20infantil&utm_medium=/obra67609/crioulo- doido&utm_campaign=pagina_busca. Acesso em: 30 nov. 2018 e a base de dados de conteúdo Filmografia Brasileira, alimentada pela Cinemateca Brasileira. Disponível em: http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p. Acesso em: 30 nov. 2018.

central quando pensamos as implicações às quais estão sujeitas a existência de versões de uma mesma obra[34].

Se ampliarmos o horizonte de nossa análise, somos colocados diante de um quadro mais amplo, capaz de referenciar um fato de maior alcance: a passagem do tempo sobre um filme, quando pensada sobre o arcabouço da preservação audiovisual, nunca é impune. Em *Crioulo doido*, a passagem do tempo se desdobra nas modificações feitas sobre o conteúdo original, identificadas pelo método da análise fílmica.

Fundador da Cinemateca Brasileira e grande responsável pela sedimentação dos estudos do cinema como um campo no Brasil, Paulo Emilio Salles Gomes desenvolveu nesse projeto político, como afirma Ismail Xavier (1994): "[...] visão totalizante da conjuntura que sempre lhe permitiu pensar o cinema dentro da cultura, *inserir a reflexão sobre a imagem nas questões maiores do século.*" (1994, p. 298, grifo nosso).

Nesse sentido, os dois estudos de caso, sobre filmes tão diferentes, apontam a necessidade de pensarmos as questões implicadas no conceito de original tanto em restauração audiovisual quanto no universo audiovisual em geral e, fundamentalmente, a história de sobrevivência da obra em sua materialidade física.

Referências

BRANDI, C. **Teoria da restauração**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

CHAMY, F. Crioulo doido. **Revista Zingu**, n. 54, 2011. Disponível em: https://revistazingu.net/2011/08/21/crioulo-doido/. Acesso em: 30 nov. 2018.

CHERCHI USAI. p. **Silent cinema**: an introduction. London: British Film Institute, 2000.

COSTA, J. S. **"Mulher"**: a trajetória do som no primeiro longa-metragem "synchronizado" da Cinédia. 2013a. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013a.

[34] Para uma discussão mais ampliada sobre as muitas implicações decorrentes do trabalho de se preservar e dar acesso a documentos fílmicos e audiovisuais ver EDMONDSON, 2013.

COSTA, S. R. G. da. **Ondas de destruição**: a efemeridade do artefato tecnológico e o desafio da preservação audiovisual. 2013b. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013b.

CUARTEROLO, A. O cinema histórico argentino durante o período silencioso: dois modelos estéticos e ideológicos em disputa. *In*: MORETTIN, E. *et al*. **Cinema e História**: circularidades, arquivos e experiência estética. Porto Alegre: Sulina, 2017. p. 119-159.

EDMONDSON, R. **Filosofia e princípios da arquivística audiovisual**. Rio de Janeiro: ABPA; Cinemateca do MAM-RJ, 2013.

FONSECA, J.; MESQUITA, C.; SABINO, F. Entrevista Carlos Prates. *In*: FORUMDOC. BH, 12., 2008, Belo Horizonte. **Festival do Filme Documentário e Etnográfico.** Belo Horizonte: FORUMDOC, 2008. p. 143-150.

FONSECA, R. Diretor à mineira. **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 fev. 2013. Segundo Caderno. p. 8.

FOSSATI, G. **From grain to pixel**: the archival life of film in transition. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

GALVÃO, M. R. Jogo de armar: anotações de catalogador. **Vivomatografías**: revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica, Buenos Aires, v. 4, n. 4. p. 167-187, dic. 2018(a). Disponível em: http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/189. Acesso em: 30 jan. 2019.

GALVÃO, M. R. Jogo de armar. Decupagem comentada de Os óculos do vovô (Francisco Santos, 1913). **Vivomatografías**: revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica, Buenos Aires, v. 4, n. 4. p. 188-217, dic. 2018(b). Disponível em: http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/191. Acesso: 30 jan. 2019.

GALVÃO, M. R. *Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913). Descrição plano-a-plano. **Vivomatografías**: revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica, Buenos Aires, v. 4, n. 4. p. 218-223, dic. 2018(c). Disponível em: http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/193. Acesso: 30 jan. 2019.

GOMES, P. E. S. A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930). *In*: CALIL, C. A.; MACHADO, M. T. (org.). **Paulo Emilio:** um intelectual na linha de frente. São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/Embrafilme, 1986. p. 323-330.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MIRANDA, M. Crioulo Doido, de Carlos Alberto Prates Correia. **Filmes Polvo**: revista de cinema, n. 42, dez. 2011. Disponível em: http://www.filmespolvo.com.br/site/artigos/contra_plongee/459. Acesso em: 22 dez. 2016.

MORETTIN, E. Acervos cinematográficos e pesquisa histórica: questões de método**. Esboços**, Floiranópolis, v. 21, n. 31. p. 50-67, ago. 2014.

MORETTIN, E. Maria Rita Galvão, historiadora. **Vivomatografías**: revista de estudos sobre precine y cine silente en Latinoamérica, Buenos Aires, v. 4, n. 4. p. 155-166, dic. 2018. Disponível em: http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/187. Acesso em: 30 jan. 2019.

PAIVA FILHO, A. Crioulo doido. *In*: PUPPO, E. *et. al*. (org.) **Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras**: filmes produzidos nos anos 60 e 70. Brasília, DF: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

READ, P.; MEYER, M.-P. **Restoration of motion picture film**. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2000.

SOUZA, C. R. de. **A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil**. 2009. Tese (Doutorado em Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SOUZA, C. R. de. Estratégias de sobrevivência. *In*: PAIVA, S.; SCHVARZMAN, S. (org.). **Viagem ao cinema silencioso do Brasil**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 14-28.

VASQUES, A. R. **Nos rastros de "Limite":** um estudo de caso na história da preservação das imagens em movimento no Brasil. 2012. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2012.

WALLMÜLLER, J. Criteria for the use of digital technology in moving image restoration. **The Moving Image**, New York, v. 7, n. 1. p. 78- 91, Spring 2007.

XAVIER, I. Paulo Emilio e o estudo do cinema. **Revista Estudos Avançados**, São Paulo, v. 8, n. 22. p. 297-300, set./dez. 1994.

Lembrar e esquecer no cinema: vozes e imagens do passado presente[1]

Prof.ª Dr.ª Maria Leandra Bizello[2]

Memória e cinema: campos que me tocam intensamente, por afeto e por curiosidade científica. Lanço-me, então, no estudo de dois filmes de temática geral relativa à ditadura militar no período de 1964-1984: *Hércules 56*, de Silvio Da-Rin (2006), e *Trago comigo*, de Tata Amaral (2016). Ambos os filmes abordam a temática e o período de maneiras absolutamente diferentes e constituem junto a outros filmes visões do presente sobre acontecimentos do passado recente do Brasil; por outro lado, podemos pensá-los como interpretações cinematográficas da história recente do Brasil. Desde os anos 1980, o cinema brasileiro tem se debruçado sobre diversos aspectos da ditadura militar, como em *Cabra marcado para morrer*,

[1] Na forma de comunicação, esse trabalho de análise foi apresentado no XIV Encontro Nacional de História Oral, na Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, de 02 a 04 de maio de 2018, com o título "Resistências em palavras e imagens: reflexões sobre o relato em filmes sobre a ditadura militar". Aqui, demoro-me um pouco mais nos aspectos do lembrar e esquecer impressos na forma do relato de cada um dos filmes, ampliando a discussão.

[2] Doutora em Multimeios; professora da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/Marília). E-mail: mleandra23@gmail.com.

https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-271-0.p105-116

de Eduardo Coutinho (1984), e *Ação entre amigos*, de Beto Brant (1998), que já analisei em outros estudos, sempre na perspectiva da memória.

Outra questão, talvez a que mais se coloca em ambos os filmes, a preocupação com a memória e com o relato, é substancialmente um fator de legitimação e autenticidade e, de certa maneira, verdade, para o que cada filme irá contar. Dessa forma, a análise do uso do relato para lembrar e esquecer no filme documentário *Hércules 56*, e no filme ficção *Trago comigo*, mostra-nos muitos pontos de contato entre eles, apesar das diferenças na linguagem cinematográfica que são próprias a cada gênero.

Não empreendo uma análise do gênero e de linguagem cinematográfica. Não discuto esses aspectos, mas eles são considerados em função de como o relato está em ambos os filmes. Ainda, o estudo não é comparativo, mas no sentido de compreender a importância e a forma dada ao relato como dispositivo de lembrar e esquecer.

O relato em *Trago comigo*

A ficção começa com o filmar de um documentário: em *Trago comigo*, o protagonista Telmo Marinicov (Carlos Alberto Riccelli), um dramaturgo, participa das filmagens de um documentário sobre a ditadura militar dando um relato sobre sua participação no período como militante de esquerda. O entrevistador, fora do campo, faz perguntas sobre como Telmo iniciou sua participação nos movimentos políticos de então. O dramaturgo não parece confortável ao ser entrevistado, hesita nas respostas.

O entrevistador diz que na pesquisa para o documentário faltava a história de uma mulher que foi "companheira" de Telmo na prisão. Daí vem a pergunta: quem é Lia? Telmo silencia. A face tensa, procurando lembrar, denota o esquecimento de algo e de alguém que parece ter sido importante, e de história desconhecida.

O incômodo inicial do protagonista se aprofunda e é o que conduz a narrativa do filme. Telmo, para responder à pergunta que lhe foi feita e, ao mesmo tempo, sair do esquecimento, cria a peça teatral que será

ensaiada durante o filme e encenada ao final. Desse início aparentemente documental é que se desenvolve a ficção, um gênero no outro.

A narrativa clássica da ficção é entremeada por relatos de militantes que sobreviveram à ditadura militar. O real, representado pelos relatos, não se contrapõe à ficção. O relato inicial do protagonista também se insere no movimento legitimador da fala dos militantes reais.

O relato é elemento fundamental em *Trago comigo* ao estabelecer a relação de prova entre ficção e não ficção. Isso não significa que a história ficcional não tenha validade em si, mas que tal relação proporciona uma força de verdade maior tanto ao personagem principal quanto à história contada. Outro ponto convergente em relação ao relato é a sua forma: a do testemunho da experiência. Nem Telmo e muito menos os militantes que relatam no filme contam uma história qualquer, sem propósito, ou ainda com um propósito justificador; eles dão testemunhos das experiências vividas: o dramaturgo está sendo entrevistado assim como os militantes, com objetivos específicos, recortados e em postura de resistência e denúncia.

Para refletir sobre essa questão do testemunho da experiência recorro ao clássico escrito de Walter Benjamin, *Experiência e pobreza* (1994, p. 114-119). A partir de uma parábola, Benjamin trata do fim da narrativa tradicional e, mais especificamente nesse texto, da incomunicabilidade de experiências; mas ele mesmo justifica: "Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes" (BENJAMIN, 1994, p. 115). Benjamin está aqui tratando do retorno dos soldados da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e do silêncio desses soldados ao não conseguirem falar sobre suas experiências.

Os relatos de *Trago comigo* enveredam no sentido de expandir a fala da experiência; trata-se de transmitir o "inenarrável" (GAGNEBIN, 2009, p. 54) pela linguagem cinematográfica, que entrelaça imagens e sons. Portanto, não basta falar, mas há a necessidade de mostrar aquele ou aquela que relata e o processo de lembrar que é próprio dele. Se em Benjamin

(1994) as experiências "desmoralizadas" eram as da Grande Guerra, em *Trago comigo* as experiências estão em torno da tortura.

O lembrar a partir do relato perpassa o filme todo: a peça teatral não está escrita quando os atores estão sendo selecionados e iniciam os ensaios. Telmo sofre com o esquecimento e a peça é o dispositivo de lembrar. Aqui temos a força do esquecimento como parte do trauma do protagonista, que evoluiu para o apagamento de alguns acontecimentos vividos por ele.

Há, portanto, em Telmo, um conflito psíquico relativo à memória, que se desdobra em esquecimento e apagamento deliberado. No decorrer do ensaio da peça ele se confronta com jovens atores que possuem um conhecimento superficial e equivocado do contexto histórico no qual a peça está inserida. O grupo de atores deve passar antes de tudo por uma educação realizada pelo próprio dramaturgo: Telmo explica a finalidade revolucionária dos assaltos aos bancos e sequestros de personalidades com o objetivo de financiamento da luta armada.

A educação centra-se mais uma vez na experiência: Telmo, ao falar sobre o contexto histórico da ditadura militar, também fala sobre sua militância, mas ele não nomeia, de início, os militantes. Isso faz com que os jovens atores fiquem sem saber se os personagens que estavam representando foram reais um dia, se estavam vivos ou se eram inventados. Esse conflito só foi superado quando o dramaturgo se lembrou de sua experiência e do contexto de sua prisão e tortura, ao mesmo tempo em que se lembra de Lia, saindo do esquecimento.

Dessa maneira, e durante todo o filme, Telmo relata. A peça teatral é seu relato, ele testemunha no teatro, na narrativa teatral. O ensaio é o processo doloroso no qual ele irá sair do esquecimento e, ao mesmo tempo, restabelecer/estabelecer afetividades que no presente são atingidas pelo trauma de uma juventude militante.

A esse relato ficcional se entrelaçam relatos de homens e mulheres que militaram em grupos da esquerda revolucionária, foram presos e torturados pela polícia da Ditadura Militar. E sobreviveram; relatam, então, suas experiências. Esses relatos estão colocados no filme, legitimando de maneira pontual a ficção.

A legitimação a partir do relato segue em uma perspectiva histórica tanto para as experiências individuais quanto para as experiências vividas nos grupos a que pertenciam. São então memórias históricas: colocadas em uma linha do tempo, cronológica, na qual cada um dos militantes relata como se engajou nos movimentos políticos e sociais, interpretam o contexto maior em que atuaram como sujeitos, isto é, a ditadura militar; relatam suas experiências traumáticas de prisão e tortura e, finalmente, reivindicam a reparação e justiça que, no caso brasileiro, ainda não aconteceu.

Nesse sentido, *Trago comigo* usa do testemunho em seu "valor de verdade"; segundo Beatriz Sarlo, tal valor

> [...] pretende se sustentar no imediatismo da experiência; e sua capacidade de contribuir para a reparação do dano sofrido (uma reparação jurídica indispensável no caso das ditaduras) a localiza naquela dimensão redentora do passado que Benjamin exigia como dever messiânico de uma história antipositivista. (SARLO, 2007, p. 43).

Como sabemos, a reparação jurídica no Brasil dos assassinatos, torturas e prisões durante a ditadura militar não se deu da maneira como se reivindicava e é reivindicado até hoje. Podemos questionar a ideia de Sarlo sobre o "imediatismo da experiência", mas a "dimensão redentora do passado" e o teor a uma evocação democrática da reparação estão presentes nas falas que finalizam o filme.

Na ficção, o filme mostra-nos a reconciliação de Telmo com sua própria história, que, segundo ele mesmo, após a criação e encenação da peça, pode ser contada. Entretanto, para isso foi necessário o processo de rememorar, de lembrar a partir da arte, no caso o teatro, em uma "recuperação estética da dimensão biográfica" (SARLO, 2007, p. 44). O discurso do filme é o discurso da memória individual encenada na peça. Podemos pensar então qual a verdade dessa memória. E, no entanto, não podemos deixar de nos referir aos "filtros" (HALBWACHS, 2006) a que o indivíduo é submetido em sua experiência no espaço temporal existente entre o vivido e a narração desse vivido.

Em *Trago comigo*, o protagonista, nesse intervalo de tempo, os anos de juventude sob a ditadura e a maturidade no presente do filme, esqueceu-se de sua experiência amorosa traumática e o processo de lembrança o fez ter a vontade do relato. Entre a sequência inicial em que é perguntado sobre a mulher, Lia, e a sua voluntariedade em contatar o diretor do filme e anunciar sua disponibilidade em falar sobre o assunto no final do filme, está o processo de lembrar.

Esse processo não é apenas doloroso e íntimo, mas estabelece o conflito de gerações que é um dos "filtros" pelos quais Telmo passa ao lembrar. A experiência é retomada e transmitida; permite ao grupo de jovens atores sair de um estado equivocado de compreensão do período histórico em questão. Ao contrário do movimento dos soldados europeus que voltaram da primeira guerra mundial calados, segundo Benjamin (1994), os militantes falam, relatam suas experiências em discursos testemunhais "[...] de forte inflexão autobiográfica." (SARLO, 2007, p. 56).

Essa mesma perspectiva, dos testemunhos autobiográficos, está nos relatos dos militantes fora da narrativa ficcional, não se contrapondo a ela, mas, como já acentuamos, legitimando-a, reforçando a ideia de verdade. No entanto, não de uma única verdade; não há, por outro lado, a pluralidade de vozes: todos os relatos convergem para a história ficcional.

Hércules 56: o relato no plural

O documentário *Hercules 56* (2006), de Silvio Da-Rin, debruça-se sobre um fato: o sequestro do embaixador norte americano Charles Burke Elbrick, em 04 de setembro de 1969, por militantes da esquerda brasileira mais combativa: a Ação Libertadora Nacional (ALN) e o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8). O contexto histórico brasileiro desse documentário é o período da ditadura militar nos anos de 1964 a 1984. No entanto, esse contexto amplo é secundário; o que importa é o fato e suas consequências, suscitando um espectro maior de discussões no filme: o maior "endurecimento" da ditadura a partir do sequestro, ou seja, os grupos políticos de esquerda e outros grupos de oposição e resistência

ao regime instituído foram cada vez mais submetidos à repressão, por meio de perseguições, prisões, torturas e assassinatos.

Para a reflexão sobre o documentário há três conjuntos de imagens que se entrecruzam e constituem a sua diegese: 1. Imagens de arquivos, extratos de filmes e fotografias pesquisadas em vários lugares que os guardam e conservam como, por exemplo, o Arquivo Nacional; 2. Entrevistas com os militantes que, à época do sequestro, estavam presos; 3. Relatos dos militantes reunidos em um estúdio: ao redor de uma mesa discutem o acontecimento; eles formavam o grupo que concebeu e colocou em prática o sequestro.

A forma como Silvio Da-Rin entrecruzou esse conjunto de imagens configura uma estilística contemporânea do documentário na qual o diretor utilizou uma série de recursos para contar o fato. Para Fernando Seliprandy Fernandes, *H*ércules 56 é um "documentário convencional de entrevistas", uma "tendência", "[...] nela o entrevistado é enquadrado em ângulo mais ou menos frontal, o cineasta ficando fora de quadro; as vozes são fragmentadas em função da composição de uma narrativa linear e coerente; predomina o uso ilustrativo das imagens de arquivo." (FERNANDES, 2013, p. 60).

Os militantes idealizadores e operadores do sequestro (Cláudio Torres, Daniel Aarão e Franklin Martins, do Movimento Revolucionário 8 de Outubro; Manoel Cyrillo e Paulo de Tarso Venceslau, da Ação Libertadora Nacional) são provocados a falar pelo diretor que, inclusive, está no estúdio durante o debate. Ele, por certo, suscita e participa, em um exercício de reflexividade no filme, mesmo que em um estúdio despido: há apenas uma mesa lembrando um bar, os participantes ao redor debatem o sequestro no passado. A iluminação incide unicamente sobre a mesa e sobre os debatedores; vemos os microfones que captam as vozes. As câmeras insistem nos rostos; no final há planos de conjunto: vemos então o diretor do filme.

Outro conjunto de entrevistas, no presente, com os militantes que em 1969 estavam presos (Agonalto Pacheco, Flávio Tavares, José Dirceu, José Ibrahim, Maria Augusta Carneiro, Mário Zoncato, Ricardo Vilas,

Ricardo Zarattini e Vladimir Palmeira), também é realizado pelo diretor, que, no entanto, pouco aparece nos trechos mostrados no documentário. Ainda aqui a tomada da câmera é no formato mais clássico das entrevistas: os entrevistados estão sentados, a câmera mostra o rosto, privilegiando e insistindo na emoção, dando intensidade ao relato. Importante sinalizar os momentos de silêncio que alguns entrevistados fazem quando olham fotografias do grupo de militantes soltos ao descerem do avião no México. A câmera aproxima-se mais ainda elevando o clímax e tensionando o lembrar de cada um deles.

Silvio Da-Rin combina a todo esse material testemunhal o material de arquivo: jornais cinematográficos, filmes e fotografias. O fazer do documentário implicou em uma pesquisa, um trabalho investigativo e documental, principalmente na recolha de imagens em movimento em diversos arquivos no Brasil e em outros países.

Até que ponto podemos entender *Hércules 56* como um filme polifônico, com muitas vozes? Se há muitas vozes, elas estão em uma mesma tonalidade? São independentes? A locução/voz *over* é a tradicional, fora de campo, porém não interfere na condução do documentário. Ela lê o manifesto que o grupo de militantes envia ao governo com as razões do sequestro e suas exigências: a liberdade de 15 militantes de diversos grupos de esquerda em troca da libertação do embaixador e a publicação do manifesto nos meios de comunicação. Não é a voz de nenhum testemunho; é o narrador clássico, onipresente; é a voz assertiva.

As outras vozes, de entrevistas/relatos dos militantes libertados e a fala do grupo dos ex-militantes na discussão realizada no estúdio, estruturam o filme, inclusive a sequência das imagens de arquivo. A tomada dos relatos é exposta no início do documentário quando vimos o diretor mostrando imagens em movimento aos entrevistados como um estímulo à memória; a partir daí os relatos seguem revelando a disposição dos ex-militantes em falar sobre o que viveram sem qualquer dificuldade.

A facilidade da fala também se dá no debate em estúdio; fica a impressão que Da-Rin não encontrou obstáculos para o início e desenvolvimento da discussão sobre o sequestro, suas causas e consequências. Os militantes

falaram com desembaraço sobre a experiência vivida; não há resistência em lembrar; a narrativa fílmica reforça a fluência no "processo subjetivo" (SARLO, 2007) da lembrança.

Outras vozes legitimam imagens de arquivos ou é parte dessas imagens como os áudios e locuções de jornais de época. A polifonia que indicamos acima no documentário não é de vozes que se contradizem, nem se sobrepõem. São vozes que convergem, algumas explicam, outras testemunham. Não há falas em oposição, não há a fala do Estado, dado como repressor. Os testemunhos reavaliam e potencializam a importância do acontecimento, são independentes, mas todas igualmente importantes.

Em suma...imagens do relato

Memória e relato estão juntos em ambos os filmes. A ficção de Tata Amaral nos parece mais contundente em revelar o processo de lembrar como fundamental para sair de um profundo mal-estar consigo, como nos mostra Telmo, o protagonista de *Trago comigo*. O dramaturgo, ao tomar consciência do esquecimento, empreendeu ação contínua para lembrar, movimento esse que fez a partir de seu presente. É desse presente que se reconcilia com seu passado.

O relato dos acontecimentos implica, segundo Ricoeur (2007, p. 172-173) em "[...] autodesignação do sujeito que testemunha" e seu "[...] triplo dêitico [...]: a primeira pessoa do singular, o tempo passado do verbo e a menção ao lá em relação ao aqui.". Ver quem relata é fundamental nos filmes com temática centrada no período da ditadura militar. O relato é uma representação do período, da pessoa que relata, de sua própria história entrelaçada a outras histórias em um presente, lugar de onde fala.

Em *Trago comigo*, além dos relatos dos militantes, a fala de Telmo é um relato construído em outra ordem: a da ficção. E, nela, Tata Amaral imprime a autodesignação do personagem principal e sua dificuldade em relatar encontrando na arte o caminho para tal. O choque de gerações que apontamos faz surgir a névoa que permeia a relação de quem fala e quem escuta: "[...] É por isso que a impressão afetiva de um acontecimento capaz

de tocar a testemunha com a força de um golpe não coincide necessariamente com a importância que lhe atribui o receptor do testemunho." (RICOEUR, 2007, p. 173). E consideramos aqui como receptores tanto os jovens que encenam a peça de Telmo como os possíveis espectadores do filme.

Há a perspectiva "celebrativa" em *Trago comigo*, percebida por Fernando Seliprandy Fernandes (2013) em *Hércules 56*, mas a celebração acontece em uma esfera individual. O "teor monumental" que esse mesmo autor analisa no documentário também está no filme ficção. Nesse sentido, os testemunhos imprimem legitimidade às imagens e uma dimensão de monumento; ambos os filmes tomam a homenagem ao passado como necessária e urgente. Os filmes são realizados no presente com o objetivo de preencher uma "lacuna de justiça ainda existente na democracia brasileira" (FERNANDES, 2013, p. 68).

Esses filmes tomam o relato, o testemunho como uma expressão histórica de sujeitos que agiram, mas não foram reconhecidos em sua historicidade. O testemunho registrado em imagens evoca a necessidade de documentar, uma vez que os documentos desapareceram ou estão inacessíveis. Ambos os filmes demonstram a urgência de não deixar que o esquecimento tome o lugar da lembrança e da memória, seja ela celebrativa ou não.

Referências

BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. *In*: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114-119.

FERNANDES, F. S. O monumental e o íntimo: dimensões da memória da resistência no documentário brasileiro recente. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 51. p. 55-72, jan.-jun. 2013.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

RICOUER. p. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

SARLO, B. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

Referências Fílmicas

Hércules 56

Direção: Silvio Da-Rin

Produção: 2006 – Lançamento: 2007

Elenco: José Dirceu, Franklin Martins, Gregório Bezerra, José Ibrahim, Ivens Marchetti, Agonalto Pacheco, Vladimir Palmeira, Onofre Pinto, Daniel Aarão Reis, Maria Augusta Carneiro, Flávio Tavares, Cláudio Torres, Luiz Palma Travassos, Paulo de Tarso Venceslau, Ricardo Vilas, Mário Zanconatto, Ricardo Zaranttini.

Trago Comigo

Direção: Tata Amaral

Produção: 2013 – Lançamento: 2016

Elenco: Carlos Alberto Riccelli, Selma Egrei, Emílio Di Biasi, Felipe Rocha, Georgina Castro, Gustavo Brandão, Júlio Machado, Maria Helena Chira, Paula Pretta, Pedro Lemos

Persona: o rosto na ciência da informação

Prof.ª Dr.ª Solange Puntel Mostafa [1]

Introdução

O recente centenário do cineasta sueco Ingmar Bergman em 2018 renovou o entusiasmo por sua obra em teatro e cinema, com relançamentos de cópias restauradas em digital, cursos, mostras e outras iniciativas que muito contribuíram para alargar a divulgação da sua filmografia, desde os anos cinquenta. Observemos uma lista de dez obras neste intervalo de trinta anos: Monika e o desejo (*Sommaren med Monika*), 1953; O sétimo selo (*Det sjunde inseglet*), 1957; Morangos silvestres (*Smultronstallet*), 1957; Através de um espelho (*Saasom i en spegel*), 1961; Luz de inverno (*Nattvardsgasterna*), 1963; O silêncio (*Tystnaden*), 1963; Quando duas mulheres pecam (*Persona*), 1966; Gritos e sussurros (*Viskningar och rop*), 1972; Sonata de outono (*Hortssonat*), 1978; e Fanny e Alexander (*Fanny och Alexander*), 1982.

Nosso objetivo é destacar o filme *Persona* (1966)[2], considerado um dos filmes mais enigmáticos do autor e, talvez por isto, um dos mais analisados por variadas correntes de pensamento. Seguiremos alguns

[1] Doutora em Educação; professora livre-docente da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto - USP. E-mail: smostafa@terra.com.br.

[2] PERSONA. Direção e roteiro: Ingmar Bergman. Suécia, 1966. 82min. p&b.

https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-271-0.p117-130

passos já experimentados em relação ao cineasta Michelangelo Antonioni (MOSTAFA; MANINI, 2017a) em *O Blow up da Ciência da Informação*. Nossa abordagem contempla a análise das imagens numa conjugação entre a filosofia da diferença e a Ciência da Informação. O que é preciso entender nas imagens para que se possa indexá-las segundo a proposta de Deleuze no livro Imagem-Movimento? O surgimento de novos termos é esperado, uma vez que não se pode pensar o novo com termos já consagrados na terminologia corrente de nossos conceitos. Nos últimos anos alguns conceitos deleuzianos têm se tornado mais comuns e não raro vemos nas publicações em Ciência da Informação termos como Afeto, Agenciamento, Imanência, Multiplicidade, Rizoma ou Empirismo transcendental.

O filme *Persona* e sua fenomenologia

Persona significa uma máscara no teatro grego antigo, no sentido em que o ator representa um personagem. Assim, todo ator é uma persona. Máscara e rosto são os temas envolvidos na criação de um personagem. O rosto pode ser visto como espelho da alma, mas também algo que esconde e mascara esta mesma alma. Daí o tema do duplo e da representação envolvidos no filme *Persona*. O filme conta a estória de uma atriz de teatro que, ao interpretar a peça Electra[3], passa por um momento confuso em que ri (talvez de si mesma, talvez do público) e a partir daí se cala em um mutismo que a leva a ser internada no hospital.

Figura 1 – Atriz em cena

Fonte: SCHWARZ (2016, p. 44).

[3] SÓFOCLES. **Electra**. [entre 420 e 410 a.C.]

Uma enfermeira lhe é designada e ambas são levadas a passar um tempo em uma casa de praia. Inicia-se aí um jogo de interações, em que a atriz (Elizabeth) e a enfermeira (Alma) tentam se comunicar entre o mutismo de uma e o entusiasmo falante de outra. A dialética entre Eu e o Outro estudada na filosofia de Sartre e mesmo a fase do espelho da psicanálise lacaniana servem bem ao propósito para analisar várias situações na interação entre a atriz e a enfermeira. O simples fato de uma estar muda e a outra ser uma falante – tal assimetria – fará o poder circular entre elas, uma vez que o silêncio às vezes empodera e às vezes fragiliza. Da mesma forma ocorre com a falante enfermeira; as estórias que conta às vezes alegram o ambiente, às vezes expõem sua superficialidade até para si mesma. O que faz Sontag (apud SCHWARZ, 2016, p. 151) afirmar: "[...] em Persona ambas as mulheres usam máscaras. A de Elizabeth é sua mudez. A de Alma, sua saúde, seu otimismo, sua vida normal (está entrosada, gosta de seu trabalho, desempenha-o bem e fala de tudo isso etc.)".

Significa então que, afinal, todos usamos máscaras? Num certo sentido sim, uma vez que só nos vemos no olhar do outro. O outro é um espelho para nós. Portanto, sempre nos ajustamos a este olhar. Tudo indica que o mutismo desencadeado em Elisabeth é uma forma de buscar a sinceridade do seu Eu. Não quer mais mentir, não quer mais representar papéis. O monólogo trazido pela doutora do hospital mostra isso. O que lhe diz a psiquiatra, antes de Elizabeth sair do hospital? Que a atriz não sofre de qualquer doença psiquiátrica, sendo mais um conflito entre ser e parecer ser. O seu silêncio foi a forma encontrada para não fingir mais e assim não enganar mais ninguém. É como se a doutora desse permissão para Elizabeth continuar em silêncio, até se cansar dele.

Na interação das duas mulheres na casa de praia há várias situações em que uma ou outra se flagram em seu duplo ou em suas máscaras, no dilema moral de estarem sendo sinceras ou estarem no regime de representação, todas situações assimiláveis a uma fenomenologia sartreana ou nas relações especulares sugeridas por Lacan. Para Sartre, qualquer ação, mesmo que individual, passa por uma relação intersubjetiva, isto é, entre Eu e o Outro. A sociedade constitui-se de várias relações pessoais dentro de determinada ordem social. A expressão ser-aí designa nossa condição de estarmos jogados no mundo (*dasein*) e de termos que fazer escolhas já que somos livres para

agir. Assim Sartre traz conceitos como o ser-em-si e ser-para-si: o ser-em-si é descrito como o fenômeno, ou seja, ele é aquilo que é; e o ser-para-si corresponde à consciência, ou seja, sendo aquilo que não é e não sendo aquilo que ele é (SARTRE, 1943 *apud* JACOBY; CARLOS, 2004).

Mas será mesmo possível ser o que se é? A questão é que não conseguimos ser alguém sem a presença do outro, e já esta presença nos modifica e nos desloca daquele lugar em que pensávamos estar.

Enxergar-se no olhar do outro é o ganho da psicanálise lacaniana com a fase do espelho. O espelho é o Outro que nos olha. Como exemplifica Neves (2015), se o espelho responde à rainha Má que Branca de Neve é a mais bela, o que assusta a rainha é o fato dela não estar sendo vista. Perguntar quem é a mais bela significa perguntar "quem vês tu"? O espelho coloca a rainha na presença de si, do seu reflexo. Neves prossegue dizendo que é o espelho da rainha ou o seu reflexo que faz nascer a Branca de Neve[4]. O filme *Persona* mostra a relação Eu e o Outro entre uma atriz (Elisabeth, agora muda) e sua enfermeira (Alma). Como Elizabeth está muda, Alma fala pelas duas e se fragiliza quando percebe que a atriz a observa, falando dela (ao escrever uma carta) e não por elas. Há entre elas um espelho, tal como no conto da Branca de Neve. Da mesma maneira, o reflexo de uma das mulheres faz nascer a outra. As mulheres vivenciam momentos de ternura e compreensão mútua e também muito ódio mútuo quando se sentem traídas em suas expectativas. O cineasta do rosto vai fotografando-as em seus vários momentos.

Figura 2 – Conversa durante o café

Fonte: SCHWARZ (2016, p. 71).

[4] IRMÃOS GRIMM. **Branca de Neve**. [entre 1817 e 1822].

Figura 3 – Confissões ao anoitecer

Fonte: SCHWARZ (2016, p. 74).

Figura 4 – Passeio nas pedras no exterior da casa

Fonte: SCHWARZ (2016, p. 79).

Após cenas de filmagem das faces de ambas com luz em apenas metade do rosto, as atrizes têm seus rostos fundidos em um só. Esta e as demais cenas de rostos impressionam Deleuze, inspirando-o para criar o conceito filosófico Imagem-Afecção (BOLDUC, 2012-2013).

Figura 5 – Rostos iluminados em uma das faces

Fonte: SCHWARZ (2016, p. 117-118).

Mas Deleuze fará uma reviravolta na interpretação deste filme em rejeição à fenomenologia que é um de seus inimigos principais. Sairá, portanto, do jogo entre o eu e o outro e trará uma interpretação inovadora sobre o rosto e o primeiro plano, traduzidos na sua criação filosófica cinematográfica, a Imagem-Afecção.

O cineasta experimenta a fusão dos dois rostos na imagem abaixo.

Figura 6 – Fusão dos dois rostos

Fonte: SCHWARZ (2016, p. 118).

Os comentários de Deleuze se referem à fenomenologia e à psicanálise, pois ambas as correntes analisaram o filme *Persona*, com suas categorias de projeção, transferência, espelho, má fé, ser-em-si, ser-para-si, eu-e-o-

outro, o que faz o filósofo esclarecer que lhe ocorre algo propriamente cinematográfico, ausente em teorizações anteriores:

> Em Persona, é inútil se perguntar se são duas pessoas que se pareciam antes, ou que passam a se parecer, ou, ao contrário, uma única pessoa que se desdobra. Não é nada disso. O primeiro plano apenas impeliu o rosto até essas regiões onde o princípio de individuação deixa de reinar... (DELEUZE, 2018, p. 159).

Junto com a perda da individuação se soma a perda da socialização e da comunicação:

> O primeiro plano não desdobra um indivíduo, assim como não reúne dois indivíduos – ele suspende a individuação. Então o rosto único e devastado une uma parte de um a uma parte de outro. A esta altura, ele não reflete nem sente mais nada, apenas experimenta um medo surdo. (DELEUZE, 2018, p. 159).

Tratamos, em outra oportunidade, da informação-afeto (NOVA CRUZ; MOSTAFA, 2014) e quisemos destacar no título uma de suas propriedades: a informação-afeto é real sem ser atual, ideal sem ser abstrata. Já em Mostafa e Manini (2017a. p. 73-75), ao analisarmos cenas do filme *Blow up*, destacamos um rosto assustado para mostrar o campo do possível, alertando que possível, em Deleuze, é bergsoniano, portanto, virtual; isto é, não existe ainda de forma atualizada. É real, mas não atual. Deleuze comenta que a imagem-afecção é precisamente isto: "[...] a qualidade ou a potência, a potencialidade considerada por si mesma enquanto exprimida. O signo correspondente é, portanto, a expressão, não a atualização." (DELEUZE, 2018, p. 156-7).

O filme *Persona* na teorização deleuziana

Já nas primeiras páginas do livro Imagem-Movimento Deleuze comenta três teses sobre o movimento que ele intitula "comentário a Bergson". O leitor poderá encontrar em Mostafa & Manini (2017b) explicações mais extensas sobre as teses desenvolvidas por Bergson entre

matéria, imagem e memória. Resumidamente, Deleuze faz três comentários a Bergson neste livro Imagem-Movimento: 1) "[...] o movimento não se confunde com o espaço percorrido." (DELEUZE, 2018, p. 13); 2) "[...] o erro é sempre reconstituir o movimento com momentos ou posições." (DELEUZE, 2018, p. 16); 3) "[...] não apenas o momento é um corte imóvel de movimento, mas o movimento é um corte móvel da duração" (DELEUZE, 2018, p. 23).

Esses comentários serão retomados ao longo do livro, já tendo estabelecido que a imagem-movimento tem a ver com uma imagem indireta do tempo (em que o tempo está subordinado ao movimento). Isto supõe ação e reação nas imagens, num esquema previsível e sintônico com a nossa própria capacidade de agir e reagir. A imagem-movimento supõe assim o universo como uma variação universal de imagens, supõe o esquema sensório-motor da montagem e os três primeiros tipos de imagens especificadas na análise do filósofo: a imagem-percepção, a imagem-afecção e a imagem-ação.

Entre a percepção e a ação há o afeto ou a expressão, potências que não se confundem com sentimentos ou emoções. Ao contrário, são qualidades primárias, como as cores, os cheiros, as sensações. São primeiridades na semiótica peirceana (MOSTAFA, 2012). Mas a Imagem-Movimento comporta outros três tipos de imagens, que são a imagem-relação, a imagem-pulsão e a imagem-reflexão. O filme *Persona* é analisado, entre outros, por Deleuze como exemplo de imagem-afecção. Sobre esta imagem o filósofo escreverá dois capítulos no livro Imagem-movimento, o sexto e o sétimo: "A imagem-afecção: rosto e primeiro plano" e "A imagem-afecção: qualidades, potências, espaços quaisquer".

Imagem-Afecção

A aula proferida pelo professor Ulpiano em 1995 sobre a imagem-afecção é muito agradável de ser lida (ULPIANO, 1995). Todos nós temos um rosto, diz ele; e quando encontramos alguém, isto é, quando encontramos um rosto, logo sabemos se é um rosto cordial ou agressivo, simpático ou antipático. O rosto define a presença de uma pessoa; por

fazer parte de um campo social, o rosto comunica comportamentos e nos faz únicos, faz-nos indivíduos, justamente por marcar nossa personalidade. "Todos os rostos têm a função de manifestar comportamentos por socialização, comunicação e individuação. São essas três características as de um rosto num campo social." (ULPIANO, 1995, não paginado).

Mas o rosto do cinema-afecção abstrai essas três características, afasta-se do campo social e o rosto se torna expressivo. Fora do campo social, restam os afetos no rosto. O ator não precisa se esforçar para representar ou interpretar qualquer rosto especial. O primeiro plano com que o ator será filmado, por si só, arrancaria deste rosto as três características. O rosto passará a expressar apenas afetos.

Rostos expressivos, rostos intensivos, rostos expressão de afetos. O afeto, portanto, é inumano, é impessoal, é uma entidade: comentando o filme *A paixão de Joana D'arc*, de Dreyer[5], Ulpiano tipifica que é "[...] afeto de dor, de mártir, de tristeza, de sofrimento, não importa qual – são afetos, sem uma personalidade por trás!" (ULPIANO, 1995, não paginado).

Como diz Deleuze (2018. p. 142), não precisa ser apenas rosto humano; o próprio relógio possui os dois polos da imagem-afecção, uma placa refletora imóvel e os micromovimentos dos ponteiros.

> E cada vez que descobrimos esses dois polos em algo – superfície refletora e micromovimentos intensivos, podemos afirmar: essa coisa foi tratada como um rosto, ela foi 'encarada', ou melhor, 'rosticizada' ... e por sua vez, nos fixa (*sic*), nos olha (*sic*)... mesmo se ela não se parece com um rosto.(DELEUZE, 2018, p. 142)

Várias vezes Deleuze afirma que a imagem-afecção é o primeiro plano e o primeiro plano é o rosto. Ele lembra Peirce, para quem a primeiridade é também difícil de definir. O afeto é impessoal, é indivisível e sem partes, e é independente de qualquer espaço-tempo determinado...; "[...] por isso é o novo, e novos afetos estão sempre sendo criados, principalmente pela obra de arte." (DELEUZE, 2018, p. 157).

[5] A PAIXÃO de Joana d'Arc. Direção e roteiro: Carl Theodor Dreyer. França, 1928. 1h50min. p&b.

Pois bem, no capítulo sete do livro Imagem-Movimento, de Deleuze, vamos encontrar no título a expressão "espaços quaisquer" como parte da imagem-afecção: "A imagem-afecção: qualidades, potências, espaços quaisquer". As qualidades-potências ou os possíveis preparam o acontecimento (a facada, a queda no precipício). "Mas em si mesma elas já são o acontecimento, em sua parte eterna." (DELEUZE, 2018, p. 163).

Quando perdemos as coordenadas espaço-temporais e entramos no regime afetivo não temos mais o meio histórico, o que remete a um espaço qualquer. O exemplo oferecido pelo filósofo é o da chuva, no filme *A chuva*, de 1929, de Joris Ivens. O cineasta persegue a chuva independentemente de onde ela estiver, sem a menor preocupação de contextualizá-la em uma cidade, em um bairro. Interessa ao cineasta o modo como a chuva aparece tal como ela é: ele persegue a chuva: no guarda-chuva, no reflexo do asfalto, no vidro do carro, na janela da casa; num espaço qualquer! Deleuze acrescenta que também não é o conceito de chuva que interessa, nem o estado de um tempo e de um lugar chuvoso: "É um conjunto de singularidades que apresenta a chuva tal como ela é em si, pura potência ou qualidade que conjuga sem abstração todas as chuvas possíveis, e compõe o correspondente espaço qualquer. É a chuva como afeto..." (DELEUZE, 2018, p. 175).

Os signos da imagem-afecção

Entremos nos signos sem demora: "O espaço qualquer seria o elemento genético da imagem-afecção." (DELEUZE, 2018, p. 174). Usando a terminologia de Peirce, Deleuze movimenta-se dentro das inovações que ele mesmo realiza na semiótica peirceana (MOSTAFA, 2012). A noção de signo para Deleuze é diferente da noção de signo para Peirce: os signos têm, para Deleuze, a função de forçar o pensamento a pensar as conexões que eles travam entre si no prolongamento das imagens, como elucida La Salvia (2006. p. 34); e não apenas representar ou ter a função de equivalência entre imagens, como quer Peirce, ao definir o signo como "[...] uma imagem que vale por outra imagem (seu objeto), com referência a uma terceira imagem que constitui o

'interpretante' dele, sendo este (*sic*) por sua vez, um signo, ao infinito." (DELEUZE, 1990, p. 44).

Diz Deleuze: "[...] entendemos (*sic*) pois, o termo signo no sentido bem diferente do de Peirce: é uma imagem particular, que remete a um tipo de imagem, seja do ponto de vista de sua composição bipolar, seja do ponto de vista de sua gênese" (DELEUZE, 1990, p. 46). A imagem-afecção tem um signo de composição bipolar e outro signo genético ou diferencial. Para Deleuze, existem dois tipos de signos: signos de formação, ou gênese, e signos de composição. Os signos de formação se referem a um tipo de signo que gera elementos prolongáveis nas imagens seguintes; os signos de composição compõem situações entre imagens.

Usando a terminologia de Peirce, Deleuze identifica os dois signos da imagem-afecção: ícone, para a expressão, através de um rosto, de uma qualidade-potência; qualisigno para a sua apresentação num espaço qualquer. O modo como a chuva se apresenta no filme de 1929, silenciosa e contínua, é um qualisigno.

O quadro apresentado por La Salvia (2006, p. 35) diz respeito a todos os tipos de imagem-movimento identificadas em Deleuze: imagem-percepção, imagem-afecção, imagem-pulsão, imagem-ação, imagem-reflexão, imagem-relação, mas destacamos apenas as considerações referentes à Imagem-afecção.

Figura 7 – Imagem-afecção

Imagem-afecção	
"A imagem-afecção é o primeiro plano e o primeiro plano é o rosto" (IM, p. 124); O rosto pode ser intensivo: quando exprime mudança de qualidade – o rosto exprime a potência do que faz mudar; ou reflexivo, quando o rosto mostra a reflexão de um pensamento sobre uma qualidade.	Ícone – (composição) potência e qualidade consideradas em si mesmas enquanto expressadas pelo rosto – *Joana D'Arc*, de C. T. Dreyer; Qualisigno – (gênese) apresentação de uma qualidade-potência num espaço qualquer – como em *A Falecida* de Leon Hirszman, quando a mulher perturbada toma chuva. A imagem descreve qualquer chuva, pois quer expressar a intensidade do "tomar banho de chuva". Dividual – (composição) parece designar um tipo de signo que começou com Eisenstein e designava o momento em que o rosto expressa uma potência como quando o indivíduo ultrapassa o coletivo e o individual, nos rostos de *Encouraçado Potenkin* ou o pavor da mãe nas escadarias de Odessa.

Fonte: La Salvia (2006, p. 35)

Vejamos como o filme *Persona* está indexado em duas bases de dados americanas disponíveis na internet, ambas as indexações realizadas pelos próprios usuários. São elas *The movie DB*[6] e *IMDb*[7]:

a) Termos assinalados pelos usuários na base de dados *The Movie DB*: *nurse*, *confession*, *dream*, *betrayal*, *patient*, *violence*, *silence*, *psychiatry*, *submerged*, *institution*, *actress* e *medical drama*;

b) Termos assinalados pela base de dados *IMDb*: *silence*, *sex talk*, *sex on beach*, *ton photograph*, *mute character*, *intercept letter*, *one word title*, *sex*, *minimal cast*, *lesbian*, *monolog*, *boiling water*, *psychiatry* e *nihilism*.

A análise realizada nesta reflexão permite acrescentar os seguintes termos na indexação do filme *Persona*:

Quadro 1: Sugestão de palavras-chave

Imagem-afecção	**Imagem-movimento**
Rosto	Afetos
Rosticidade	Afecção
Primeiro Plano	Espaços Quaisquer
Ícones, Qualisignos, Dividuais	Montagem afetiva
Cinema afetivo	Cinema expressivo

Fonte: Elaborado pela autora.

Estes termos são conceitos filosóficos do cinema, mas podem funcionar como termos para a indexação, especialmente numa biblioteca ou base de dados especializada de cinema, voltada para públicos igualmente especializados. Sempre que pensamos o novo é mister inventar termos novos para não cairmos nas mesmas compreensões. É notável nas palavras-chaves dos usuários das bases consultadas a nomeação de personagens

[6] Disponível em: https://www.themoviedb.org/. Acesso em: 27 mar. 2019.

[7] Disponível em: https://www.imdb.com/. Acesso em: 27 mar. 2019.

(enfermeira), processos (confissão) ou saberes (psiquiatria) limitantes em termos de recuperação da informação. Oferecemos termos-conceitos filosóficos num exercício de experimentação da linguagem na composição da Filosofia com a Ciência da Informação, os quais podem ser expandidos à medida que houver maior compreensão das criações cinematográficas em qualquer abordagem filosófica.

Referências

BOLDUC, C. L'expérience de *Persona* et la création du concept d'image-affection par Gilles Deleuze. **Études Scandinaves au Canada**, Ottawa, n. 21, p. 58-78, 2012-2013.

DELEUZE, G. **Cinema 1**: a imagem-movimento. São Paulo: 34, 2018.

DELEUZE, G. **Cinema 2**: a imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 1990.

JACOBY, M.; CARLOS, S. A. O eu e o outro em Jean Paul Sartre: pressupostos de uma antropologia filosófica na construção do ser social. **Latin-American Journal of Fundamental Psychopathology on Line**, São Paulo, v. 1. p. 47-60, 2004.

LA SALVIA, A. L. **Introdução ao estudo dos regimes de imagens nos livros "Cinema" de Gilles Deleuze**. 2006. 91 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2006.

MOSTAFA, S. P. Charles Peirce, Gilles Deleuze e a Ciência da Informação. **Informação & Sociedade: Estudos**, João Pessoa, v. 22, n. 1. p. 27-37, jan./abr. 2012.

MOSTAFA, S. P.; MANINI, M. P. O *Blow up* da Ciência da Informação. **Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação e Biblioteconomia**, João Pessoa, v. 12, n. 1. p. 68-83, 2017a.

MOSTAFA, S. P.; MANINI, M. P. Imagem, memória e informação: o bergsonismo na Ciência da Informação. **Conhecimento em Ação**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, jan/jun. 2017b.

NEVES, A. B. Bergman do outro lado do espelho: Sartre e Persona. **Ars in Diálogo**, v. 2, jan. 2015. Disponível em: http://media.wix.com/ugd/1e6f2d_61c14135f9144c5c97c0f8204e80b4ba.pdf. Acesso em: 27 mar. 2019.

NOVA CRUZ, D. V.; MOSTAFA, S. P. Informação-afeto: real sem ser atual, ideal sem ser abstrata. **PerCursos**, Florianópolis, v. 15, n. 29. p. 39-56. jul./dez. 2014.

SCHWARZ, P. M. **(Des)construindo *Persona***. 2016. 162 f. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2016.

ULPIANO, C. **Aula de 24.07.1995:** a imagem-afeccão. Aula ministrada no Curso Filosofia e Cinema, realizado no Castelinho do Flamengo: Imagem-Movimento em 24 de julho de 1995. Transcrição de aula. Disponível em: https://acervoclaudioulpiano.com/2010/02/20/aula-de-24071995-a-imagem-afeccao-2/. Acesso em: 27 mar. 2019.

Fotografia, Informação e Memória

Fotografia e memórias: inscrições coletivas e involuntárias

Prof.ª Dr.ª Ana Heloísa Molina [1]
Prof.ª Dr.ª Claudia Prado Fortuna [2]

Palavras descrevem o que o olho poderia ver ou expressam o que jamais verá, esclarecem ou obscurecem propositalmente uma idéia (*sic*). Formas visíveis propõem uma significação a ser compreendida ou a subtraem. Um movimento de câmera antecipa um espetáculo e descobre outro, um pianista inicia uma frase musical 'atrás' de uma tela escura. Todas essas relações definem imagens. (RANCIÈRE, 2018, p. 15).

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. (BENJAMIN, 1985, p. 224).

[1] Doutora em História; professora da Universidade Estadual de Londrina. E-mail: ahmolina@uel.br.

[2] Doutora em Educação; professora da Universidade Estadual de Londrina. E-mail: claudiafortunauel@gmail.com.

https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-271-0.p133-146

Fotografia e reminiscências

Esse texto se propõe a refletir acerca da complexidade que os mecanismos da memória instauram em seu constante processo de lembrar/esquecer/evocar/ressignificar e como um desses *medium*, no caso a fotografia, possibilitaria o acesso a reminiscências, em potências distintas, de conservar (ou não) elementos considerados preciosos, próximos e pertinentes aos seus proprietários ou leitores. Como exercício visual, elegemos uma fotografia urbana produzida por Eugene Atget (1857-1927) para pensar sobre os espaços e os vazios de um local em transformação e a captura em seu registro de uma memória da cidade que evoca e promove outras lembranças.

A fotografia, em seu nascimento no século XIX e desenvolvimento no século XX, adota diversos procedimentos oriundos da pintura como o enquadramento do tema, o jogo de claro/escuro e a perspectiva de janela, entre outros. Em sua busca por autonomia, desvinculando- se das técnicas artísticas da pintura, arroga-se como recorte de realidade, já que seu registro é mediado pela máquina e o olho humano. Tal perspectiva como "espelho", "reflexo" e "realidade" foi aceita e vigorou por muito tempo, e hoje se encontra em outras fronteiras de debates.

Compreender as particularidades da natureza da linguagem fotográfica significa eleger ferramentas teóricas próprias que abarcam um sistema de símbolos, metáforas e estilos cognitivos que, por sua vez, dialogam com o momento histórico de seu contexto, portador de um olhar criador, desenvolvido e moldado ao seu tempo e espaço, no qual o fotográfico é um estado do olhar e um ato, lugar que promove uma negociação silenciosa da imagem tanto como um produto dado para ser visto (construção do autor) quanto para a leitura do espectador (desconstrução) (SAMAIN, 2005).

As fotografias necessitam de um tratamento próprio, pois, como matéria do conhecimento histórico, propõem um novo tipo de ver e dar a ver diversos olhares do e sobre o mundo moderno. "Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta,

agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado." (DIDI-HUBERMANN, 1998, p. 77).

As fotografias integram um sistema de significação que não pode ser reduzido ao nível das crenças formais e conscientes; elas pertencem também à ordem do simbólico e da linguagem metafórica, pois, em vez de representar, capta "[...] forças, movimentos, intensidades, densidades, visíveis ou não; e não para representar o real, porém para produzir e reproduzir **o que é passível de ser visível** (não **o** visível)." (ROUILLE, 2009, p. 36, grifos do autor).

Partimos do pressuposto de que a fotografia, enquanto documento, auxilia-nos a tomar contato com a cultura de um determinado tempo e lugar; e nos instiga a indagar como e por que a memória coletiva organiza visualmente grupos sociais, paisagens e fatos de uma mesma sociedade; como e por que esse imaginário social criado pela circulação de imagens reforça certas visões de mundo em outros circuitos, como os educacionais ou midiáticos, por exemplo. Temos também que as tomar enquanto documento e registro, anotando autoria, ano, contexto histórico, técnicas utilizadas, enquadramento, referências internas e externas, acervo e guarda, entre outros dados.

Algumas premissas são necessárias de serem lembradas.

Por um lado, primeiro analisar a fotografia como artefato, o que significa tomá-la como objeto que é produzido e circula entre grupos sociais, sendo reapropriado, ressignificado, modificado materialmente, considerando seus aspectos de produção, circulação e recepção (aí incluído o próprio historiador que, como sujeito da interpretação, não escapa aos mecanismos internos que regem a recepção das imagens, posto que também é um receptor).

Em segundo lugar, considerar aspectos das falsas dicotomias fotografia-documento e realidade em uma relação única de "aderência direta", pois fotografar consiste em transformar o real em um real fotográfico: "A fotografia reproduz menos do que produz, ou melhor, ela não reproduz sem produzir, sem inventar, sem criar, artisticamente ou não, uma parte do real – nunca o real em si." (ROUILLE, 2009, p. 132).

Acerca dos procedimentos interpretativos da fotografia, recorremos a Mauad (1996), que alerta para a complexidade desse objeto, como também a Samain (2012), que nos apresenta outras possibilidades de reflexão.

Para Ana Maria Mauad, a fotografia é interpretada

> [...] como resultado de um trabalho social de produção de sentido, pautado sobre códigos convencionalizados culturalmente. É uma mensagem que se processa através do tempo, cujas unidades constituintes são culturais, mas assumem funções sígnicas diferenciadas, de acordo tanto com o contexto no qual a mensagem é veiculada, quanto com o local que ocupam no interior da própria mensagem. Estabelecem-se, assim, não apenas uma relação sintagmática, à medida em que veicula um significado organizado, segundo as regras da produção de sentido nas linguagens não-verbais, mas também uma relação paradigmática, pois a representação final é sempre uma escolha realizada num conjunto de escolhas possíveis. (MAUAD, 1996, p. 79).

Samain instiga-nos com outra problematização:

> A imagem, em especial, (sic) a imagem fixa, é complexa. Para se dar conta disso, basta prolongar o tempo de um olhar posto sobre ela, sobre sua face visível para, logo, descobrir que a imagem nos leva em direção a outras profundidades, outras estratificações, ao encontro de outras imagens. É necessário, pois, abrir a imagem, desdobrar a imagem, 'inquietar-se diante de cada imagem'. (DIDI-HUBERMAN, 2006b). Furar e romper a superfície. (SAMAIN, 2012, p. 159).

Susan Sontag lembra-nos do quanto a fotografia produz presença/ausências:

> Todas as fotos são *memento mori*. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Precisamente por cortar uma fatia deste momento e congelá-lo, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo (…). A fotografia é simultaneamente uma pseudo-presença e um sinal de ausência. (SONTAG, 2004, p. 26).

Ao recortar e congelar essa fatia de tempo, a fotografia impele-nos a pensar acerca das transformações vivenciadas pelos espaços e pelas pessoas que por eles circulam, o que está inscrito em sua pele e naquilo que podemos inferir a partir de seus sinais.

O conceito de imagens-relicário proposto por Kossoy (2005, p. 42), "[...] que preservam cristalizadas nossas memórias" e pelo qual a memória fotográfica exerce uma função de rememoração, incita-nos a pensar acerca da matéria complexa e multifacetada das memórias presentes e invocadas pelas pessoas. Kossoy sugere esse conceito para as fotos pessoais ou familiares, o que nos remete a outra percepção: as imagens sintonizam duas dimensões, a inteligível e a sensível, acionando reminiscências, afetos e significados.

O Dicionário Aurélio informa-nos que relicário seria "recinto especial ou urna, cofre, caixa, próprio para guardar as relíquias de um santo", "osculatório", "espécie de bolsinha com relíquia que muitos fiéis trazem ao seu pescoço", "coisa preciosa, de grande preço e valor", relíquia como "coisa preciosa por ter valor material ou por ser objeto de estima e apreço", "pessoa ou coisa que no passado se respeitou ou admirou".

Essa relíquia ou fragmento de memória guardada em imagens é norte de referência afetiva e sua reminiscência nos remete involuntariamente a estratos de tempos e espaços significativos. Portanto, pensar uma imagem como relicário nos coloca no campo da dimensão afetiva que emerge involuntariamente do nosso passado. A memória involuntária permite então alcançar tempos diversos e múltiplos, e uma outra dimensão das experiências humanas que aproxima estética, sensibilidade e história.

Memória involuntária e reminiscências

Podemos considerar que o saber sobre a memória vem se tecendo por uma multiplicidade de sentidos e significações construídos no mais remoto da história ocidental, tempo em que a memória era entendida como conhecimento e como arte. O poder de voltar ao passado, conservar a memória, lutar contra o esquecimento, era um privilégio dado pela deusa *Mnemosyne* aos aedos, tarefa essencial que a voz do poeta assumia numa sociedade sem escrita como era a Grécia arcaica.

Com Heródoto, conhecido pela tradição como o "pai da História", o discurso mítico dos deuses e dos heróis é delimitado pela necessidade de mostrar o que se testemunhou, aquilo que se viu ou se ouviu falar por outros. Como revela Gagnebin (1997), Heródoto retoma e transforma a tarefa do poeta arcaico em uma narrativa histórica, mas sem perder o discurso poético (agora escrito) de contar os acontecimentos passados, conservar a memória e lutar contra o esquecimento.

Em Tucídides, em oposição a toda tradição anterior, a memória poética, presente no texto escrito de Heródoto, passa a ser vista com desconfiança e desconsiderada para dar maior fidelidade aos fatos. Valorizam-se critérios racionais, a narrativa lógica e rigorosa. Perdem lugar e espaço as emoções e digressões. Inaugura-se a valorização de uma narrativa lógica a partir da razão, da austeridade e rigor, em oposição à emoção e ao prazer. Tucídides funda um discurso racional e "a memória passa pertencer ao *Mythodes* e ao engano" (GAGNEBIN, 1997, p. 29).

Neste olhar que se desdobra em outros múltiplos sentidos no decorrer da história, pontuamos outro processo de forte desqualificação da memória, agora no XVIII, em decorrência do ideário iluminista de valorização da razão objetiva, da ciência neutra e da separação dos historiadores profissionais daqueles considerados como cronistas, literatos e memorialistas. Esta desqualificação da memória se consolida no século XIX com a escola metódica, para a qual o historiador deveria ser capaz de narrar o passado tal como ele realmente aconteceu. Portanto, confirmava-se um *ethos* marcado pela hierarquização dos saberes e no prevalecimento da História como ciência em detrimento da memória como engano.

É exatamente neste cenário de continuado desprestígio da memória que Proust vai, através de sua obra literária, resignificá-las, ao distinguir a memória da inteligência racional e voluntariamente dirigida, de outra memória, que chamou de involuntária. De 1913 a 1927, Marcel Proust escreve *Em busca do tempo perdido*, fazendo nascer uma nova memória romanesca reveladora das sensibilidades burguesas da sua época com preciosas reflexões sobre a memória involuntária. Conforme destaca Seixas (2001), Proust revela privilegiar a memória involuntária, espontânea e carregada de afetividade que, por ser descontínua, recupera outra dimensão

da vida dos homens que a memória intelectual e voluntária não consegue atingir. Como nos mostra a autora, para Proust,

> [...] a memória voluntária, que é sobretudo uma memória da inteligência e dos olhos, nos dá do passado apenas faces sem verdade: mas quando um odor, um sabor encontrados em circunstâncias muito diferentes, despertam em nós, apesar de nós, o passado, sentimos o quanto este passado era diferente do que acreditamos lembrar, e que nossa memória voluntária pintava, como fazem os maus pintores, com cores sem verdade (SEIXAS, 2001, p. 46).

Ainda com Seixas, a memória involuntária é, para Proust, aquela que rompe com toda a busca e captura intelectual do passado através da inteligência e do gesto voluntário. Ela é espontânea e descontínua, é feita de imagens, supõe lacunas e vem carregada de afetividade. A memória é algo que emerge, que irrompe, sendo capaz de fundir instante e duração. Como confirma a autora, é exatamente esta dimensão exilada da memória que as Ciências Humanas têm procurado integrar aos seus estudos das sensibilidades, do imaginário, dos mitos, entre outros. Portanto, não se trata de transplantar as reflexões sobre a memória realizadas pela literatura proustiana para o terreno da História, mas de se colocar no interior desses diálogos.

Neste sentido, podemos pensar a memória involuntária dentro do eixo proustiano de uma memória que existe fora de nós, com seus próprios movimentos descontínuos e atuais que ampliam o nosso olhar para além dos critérios positivistas de construção do conhecimento e nos permite chegar a outros lugares e a outras narrativas. Nas palavras de Seixas,

> E se a memória existe 'fora de nós' como pretendem Bergson e Proust, inscrita nos objetos, nos espaços, nas paisagens, nos odores, nas imagens, nos monumentos, nos arquivos, nas comemorações, nos artefatos e nos *lugares* mais variados, é preciso reconhecê-la também em seu próprio movimento, ao mesmo tempo, espontâneo e interessado, sempre descontínuo e atual, o que pode conduzir a história a uma abertura em direção a outros lugares ainda que desconcertantes e imprevisíveis ao estrito cálculo e razão historiográficos (SEIXAS, 2001, p. 51-52).

Sobre as possibilidades abertas pela memória involuntária proustiana, Weinrich (2001) enfatiza o quanto esta memória resiste em invocar lembranças através de um "esforço de vontade". Para ele, é no esquecimento mais profundo que a memória involuntária age para fazer emergir, sem qualquer controle da razão, as lembranças mais "essencialmente humanas e fundamentalmente poéticas" (WEINRICH, 2001, p. 212).

Neste campo, é possível perguntar como se dá este trabalho de urdidura da lembrança. Que correspondências são estabelecidas? Será possível tomar fotos antigas e perceber que, ao acaso, estas imagens operam como a "*madeleine*" proustiana: trazendo de forma involuntária a presença de uma lembrança?

Embora sabendo, como revela Sontag, que a valorização de Proust dos outros sentidos em detrimento da visão o fizesse considerar as fotos como exemplo de uma relação superficial com o passado, marcadamente visual e voluntária, isso não significa que as fotos não seriam capazes de "evocar memórias". Nas palavras da autora,

> Ao considerar as fotos apenas na medida em que podia usá-las, como um instrumento da memória, Proust como que entende de forma errada o que são fotos: não tanto um instrumento da memória como uma invenção dela, ou um substituto. Não é a realidade que as fotos tornam imediatamente acessível, mas sim imagens. (SONTAG, 2004, p. 181).

Ou seja: ao considerarmos as fotos como um medium de imagens que aparecem e desaparecem, permanecem válidas as reflexões de Proust e a busca pelo passado na memória involuntária. No seu ensaio *A imagem de Proust*, Benjamin (1985) diz: "[...] um acontecimento vivido é finito ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites porque é apenas uma chave para o que veio antes e depois." (BENJAMIN, 1985, p. 37).

Ao analisar a questão da memória em Walter Benjamin, Gagnebin (1993, p. 61) chama-nos a atenção para a valorização da lembrança proustiana nas suas reflexões, lembrança que irrompe quando a memória

involuntária faz coincidir uma sensação perdida do passado com uma evidência do presente, permitindo, assim, a fusão entre estes dois tempos. Da mesma forma, Borelli (1992) confirma que é no diálogo com Proust que Benjamin aponta a memória involuntária como o lugar em que o homem volta a ser sujeito da sua própria experiência e onde o passado individual retorna marcado pelos elementos da história (?) coletiva.

Memória coletiva e reminiscências

Outro apontamento que consideramos importante é o conceito de memória coletiva como explicitada por Carretero, Rosa e Gonzalez (2007):

> Memória coletiva para nos referirmos a processos de lembranças e esquecimento produzidos em coletividades, que se apóiam em instrumentos de lembrança, sejam objetos materiais (monumentos comemorativos, a toponímia urbana ou geográfica, nomes de prédios ou navios, imagens impressas em papel moeda), mediadores literários (relatos, mitos, etc.), sejam rituais (comemorações, efemérides). Eles atuam como material, como argumento e como roteiro para a representação (sempre dramatúrgica) de algo já desaparecido, mas, que tem utilidade, pelo menos para alguns que participam, executam e dirigem os atos de lembrança que se sustentam sobre esses artefatos culturais. (CARRETERO; ROSA; GONZALEZ, 2007, p. 19).

Nesse sentido, os autores alertam ainda que "Os atos de lembrança sempre estão a serviço das ações presentes, são recordados para que se possa sentir, evocar, imaginar, desejar ou sentir-se (*sic*) impelido a fazer algo, aqui e agora ou em um futuro mais ou menos próximo" (CARRETERO; ROSA; GONZALEZ, 2007, p. 19).

Ponderamos que toda imagem é histórica e sua produção e execução estão impressos em suas superfícies. Dessa forma, "A história embrenha um conteúdo, compondo por meio dos signos, de natureza não verbal, objetos de civilização, significados e cultura." (MAUAD, 1996, p. 98).

Se tomarmos a imagem enquanto conhecimento, devemos considerar que "[...] as formas possuem conteúdos históricos ou engendram lugares da memória coletiva" (SALIBA, 1999, p. 33). Assim, a construção de um conceito, ideia ou referência transpõe em imagens veiculadas em mídias indícios que evocam uma memória (coletiva) e cristalizam uma dada história. "As imagens são pistas para se chegar a outro tempo, revelam aspectos da cultura material e imaterial das sociedades, compondo a relação entre o real e o imaginário social." (MAUAD, 2015, p. 85).

Utilizaremos como exemplo uma fotografia urbana do início do século XX para pensarmos as lacunas memorialísticas produzidas naquele período. Temos as fotografias realizadas por Eugene Atget (1857-1927) que inauguraram a fotografia urbana e registraram uma Paris fantasmagórica em suas ruas e periferias. Precursor da fotografia moderna em Paris, ele fotografava o vazio das ruas parisienses, a privacidade em suas vistas e os objetos inusitados. Especializou-se em vistas cotidianas e postais parisienses, pois conhecia cada canto de sua cidade natal.

Didi-Huberman considera, a partir de Benjamin, a poder das imagens de Atget em desmascarar o real quando dos registros, ou melhor, da coleção de seus registros fotográficos, das reformas parisienses.

> [Para Benjamin] Contra a *fotografia de arte* e seu lema: 'O mundo é belo' a *arte fotográfica* trabalha, se a entendemos bem, para romper esse limite de toda representação, ainda que realista, e cuja formulação Benjamin toma emprestada aqui a Bertold Brecht: 'Menos que nunca, o simples fato de 'devolver a realidade' não diz nada sobre esta realidade. Uma foto das fábricas Krupp ou a de A.E.G. não revela quase nada sobre estas instituições.' A isto a obra de Atget – que é preciso tomar em seu conjunto, quer dizer em sua sistemática de duas caras, puramente documental por um lado, e proto-surrealista por outro – responderá com uma nova capacidade para 'desmascarar o real'. A idade da imagem de que fala Benjamin, aqui, é aquela onde: 'a fotografia não busca gostar e sugerir, mas sim oferecer uma experiência e um ensinamento'. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216).

A fotografia a seguir nos conta, nas curvas da rua e na simetria das construções, a beleza de sua arquitetura; e o chamado de seu letreiro invoca a sensação de melancolia desses equipamentos urbanos; oferece-nos a experiência do vazio de pessoas circulando ou posando e da monumentalidade e imponência *per si* de suas edificações. Seria uma Paris fantasma, de passado e lembranças de ruas e calçadas com a perspectiva de mudanças e reformas urbanas, transformando o espaço e seus trajetos? Quais caminhos serão traçados e trançados nas memórias de seus habitantes e em seus registros físicos ou afetivos-memorialísticos?

Figura 1. Fotografia. Rue de La Montagne. Sainte Genevieve. s.d. Impressão de impressão em papel com impressão prateada em gelatina. 17 X 22,2 cm. Eugene Atget (1857-1927).

Fonte: MoMa. Coleção Abbott-Levy. Presente parcial de Shirley C. Burden.

Podemos considerar que a organização das referências que compõem a identidade, individual ou coletiva, esteja vinculada à ideia de pertencimento, seja esse político territorial, político ideológico ou temporal. Entre outros autores, Ortiz (2000) afirma que a modernidade exerceu o papel de "desencaixe" das identidades, provocando a diluição de fronteiras entre os sujeitos e seus espaços, tornando esse processo, ao mesmo tempo, dinâmico e contraditório.

A transformação do espaço físico em lugar afetivo recria, renova e refunda as reminiscências, as memórias de indivíduos e de grupos de famílias, reinventando as redes de relações sociais e os espaços de sociabilidade nas periferias e no centro das cidades. A memória não é única; é composta por meio de juízo de valor, separando o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido, relacionando-se ao sentimento de pertencimento.

Para Michael Pollak (1989), as memórias, individuais ou coletivas, são formadas a partir das conexões entre acontecimentos, personagens e lugares. Esse processo envolve a busca por reminiscências vividas pela própria pessoa ou emprestadas do grupo ao qual o indivíduo pertence. A definição de um juízo de valor ao conjunto dessas memórias estabelece o quanto ela será representativa para a compreensão do mundo ao seu redor.

A memória é uma forma de orientação que, por intermédio de um juízo de valor adquirido, seleciona o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido, o que foi importante e o que não foi. Esse mesmo instrumento pode ser utilizado para o passado, mas também transpõe essas preferências para o presente, ou seja, se um grupo foi relegado ao esquecimento na memória do passado municipal (ou nacional, estadual, entre outros), também não lhe é atribuída importância no presente. Assim, os repositórios de uma parcela da memória estão dispersos em arquivos, sejam escolares, familiares, oficiais ou religiosos.

Por outro lado, pensar a memória coletiva a partir da fotografia nos fornece um outro instrumento de averiguação: como se estabelece uma rede de significados em que os direitos dos autores de imagens e a reprodutibilidade técnica, conforme Benjamin, massifica uma ideia de urbano e naturaliza uma cidade que permite/ou não e delimita/restringe a circulação em determinados trechos e espaços de seus moradores; e também como seus usuários rememoram seus caminhos e olham/fixam as transformações de seus lugares de trânsito e permanência.

Dessa forma, entendemos que as fotografias em seus fragmentos visuais nos proporcionam montar um quebra-cabeças desses caminhos que cruzam a cidade, em seus vislumbres de memórias e significações, oferecendo uma experiência e um ensinamento, coletivas, individuais e

involuntárias, o que deixa escapar alguns lamentos de saudade/melancolia, tristeza/ressentimento de um tempo e local marcantes e distantes, agora somente retratos na parede ou dispersos em caixas de álbuns familiares e arquivos diversos.

Referências

BENJAMIN, W. A imagem de Proust. *In*: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas I**: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 37-50.

BORELLI, S. H. S. Memória e temporalidade: diálogo entre Walter Benjamin e Henri Bergson. **Margem**, São Paulo, v. 1. p. 79-90, 1992.

CARRETERO, M.; ROSA, A.; GONZALEZ, M. F. Introdução: ensinar história em tempos de memória. *In*: CARRETERO, M.; ROSA, A.; GONZALEZ, M. F. (org.). **Ensino de História e memória coletiva**. Porto Alegre: Artmed, 2007.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. **Pós**, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.

GAGNEBIN, J. M. **Walter Benjamin**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

GAGNEBIN, J. M. O início da história e as lágrimas de Tucídides. *In*: GAGNEBIN, J. M. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 15-37.

KOSSOY, B. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. *In:* SAMAIN, E. (org.). **O fotográfico**. 2. ed. São Paulo: Hucite; Editora Senac, 2005. p. 39-45.

MAUAD, A. M. Através da imagem: fotografia e História: interfaces. **Tempo**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1996. p. 73-98. Disponível em: http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg2-4.pdf. Acesso em: 4 abr. 2019.

MAUAD, Ana. M. Usos e funções da fotografia pública no conhecimento histórico escolar. **História da Educação,** Porto Alegre, v. 19, n. 47, set./dez. p. 81-108, 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/heduc/v19n47/2236-3459-heduc-19-47-00081.pdf. Acesso em: 28 mar. 2019.

MOMA. Museu de Arte Moderna. Nova York. Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/39377. Acesso em: 4 abr. 2019.

ORTIZ, Re. **Cultura e modernidade na França no século XIX**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989. p. 3-15.

RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2018.

ROUILLÉ, A. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: SENAC, 2009.

SALIBA, E. T. As imagens canônicas e o ensino de História. *In:* SCHIMIDT, M. A.; CAINELLI, M. R. (org.). **Anais do 3. Encontro Perspectivas do Ensino de História**. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1999.

SAMAIN, E. Introdução. *In*: SAMAIN, E. (org.). **O fotográfico**. 2. ed. São Paulo: Hucite; Editora Senac, 2005.

SAMAIN, E. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. **Visualidades,** Goiânia, v. 10, n. 1, jan./jun. p. 151-164, 2012.

SEIXAS, J. A. Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. *In*: BRESCIANI, S.; NAXARA, M**. Memória e ressentimento**: indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Editora da Unicamp, 2001. p. 37-58.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WEINRICH, H. **Lete**: arte e crítica do esquecimento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

A impermanência da memória

Prof. Dr. Marcus Galindo [1]
Ms. Albertina Otávia Lacerda Malta [2]

Antes mesmo de ser capaz de se expressar com a palavra, o homem pré-histórico era capaz de produzir pensamento abstrato e o registrou através das pinturas rupestres, concebidas não necessariamente com a finalidade de se comunicar, mas de exprimir sentimentos e desejos. Nesse particular, "[...] a intenção prática da sua pintura podia ser diversificada, variando desde a magia ao desejo de historiar a vida do seu grupo [...]" (MARTIN, 2005, p. 240).

De fato, a memória da humanidade é primordialmente visual e a comprovação dessa afirmação está nos desenhos pré-históricos que representam o registro mais antigo que se preservou do seu universo cosmogônico.

Esses desenhos atestam que a imagem é comunicação, é informação, é representação simbólica e é documento. Ao tomar a palavra documento no seu sentido mais amplo, torna-se imperativo considerar qualquer objeto ou artefato portador de informação como documento (LE COADIC,

[1] Doutor em História; professor da Universidade Federal de Pernambuco. E-mail:galyndo@gmail.com.
[2] Mestra em Ciência da Informação; servidora da Fundação Joaquim Nabuco – FUNDAJ.

https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-271-0.p147-160

1996). Assim, as palavras de Febvre devem ser consideradas, não só por historiadores, mas pelos cientistas da informação. Febvre assevera:

> A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode fazer-se (*sic*), deve fazer-se sem documentos escritos, quando não existem. […] com tudo o que a habilidade do historiador lhe permite utilizar para fabricar o mel, na falta de flores habituais. Logo com palavras. Signos. Paisagens e telhas... Numa palavra, com tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem. (FEBVRE, 1949 apud LE GOFF, 2003, p. 530).

Quando Louis Daguerre, na primeira metade do século XIX, apresentou a fotografia ao público francês, muitas mentes fascinadas pela sedução do tempo ainda enxergavam a nova técnica como uma forma de sortilégio que exercia sobre as pessoas um especial tipo de encanto. De fato, a fotografia revelou algo de mágico e uma nova estética para a era das máquinas e da eletricidade.

Quase dois séculos depois nos perguntamos quanto de memória há em um pedaço de papel emulsionado em sais de prata, sensibilizado pelas lentes e pelo olhar de um fotógrafo? Nada! Não existe memória em inanimados. O papel não sente, a celulose é inerte, não se expressa verbalmente, não se emociona ao toque humano.

Na fotografia a memória é aquilo que resiste à entropia, capturada na forma de luz e aprisionada no papel pelos sais de prata. A fotografia representa uma realidade construída pela natureza, mas condicionada pela escolha do autor de forma que produza ao olhar do observador uma sensibilidade estética.

Com o advento da fotografia e do cinema as fronteiras espaços-temporais se diluíam reificando uma tendência ubíqua iniciada com as máquinas e com a eletricidade; o distante aproximou-se, havendo a presença do ausente (GASSET, 2006). Tais ubiquidades eram desejadas por todos em sua necessidade de posse de objetos, sobretudo através da reprodutibilidade de sua imagem (BENJAMIN, 1994). Nessa perspectiva,

as possibilidades iniciadas pela fotografia e pelo cinema se estenderam sobretudo a partir dos anos 1990, através do computador e, *a posteriori*, da virtualização que propicia passeios por salas de qualquer museu ou galeria, numa combinação da informação em suas variadas dimensões: texto, imagem e som (OLIVEIRA; MALTA; GOUVEIA JÚNIOR, 2011).

Nesse particular, é evidente também que o acesso livre ao patrimônio cultural, aos acervos documentais e às obras de arte possibilita que a história e a memória de uma sociedade sejam vistas e revistas e, por outro lado, faz com que essas informações exerçam um papel de matéria-prima para a produção de conhecimento (LAGOZE; VAN DE SOMPEL, 2001).

Nessa perspectiva, a fotografia é documento que porta múltiplas significações, é fonte de informação histórica, antropológica, etnográfica, jornalística; é registro do passado, é fragmento congelado de um instante que se foi – ou que está em curso, se considerarmos sua natureza digital e suas possibilidades de disseminação e de ressignificação a cada leitura feita (SILVA, 2006).

O encontro dos olhares

Do ponto de vista lógico, a memória produz-se na troca de olhares entre o fotógrafo e o observador, mediada pela tecnologia do documento. A imagem é capturada, enquanto a seta do tempo segue seu rumo levando a mensagem marcada pelo ritmo das coisas tangíveis. O encontro da mensagem com seu destino, contudo, só se dá assincronamente. Neste momento, então, como registrou o poeta Vinícius de Moraes, "(...) quando a luz dos olhos teus e a luz dos olhos meus resolvem se encontrar"[3], a magia dos séculos se desfaz. Esta magia pode se repetir milhares de vezes, ser escaneada por milhões de olhares, reproduzida igual número de vezes sem corromper a integridade de sua mensagem[4].

A emoção que pode ser evocada pela memória dos olhares é inextinguível; a fotografia que porta a imagem, no entanto, é finita. O

[3] Verso da música *Pela luz dos olhos teus*, de Vinícius de Moraes (1977).

[4] Princípios da Memória. Princípio 1. "Informação é a única matéria-prima da natureza que se multiplica quando é distribuída". (GALINDO, 2015, p. 222).

mediador envelhece, enruga-se, perde o brilho e o frescor enquanto carrega sua mensagem, na brevidade do caminho vai perdendo contraste, o viço dos meios-tons e a condição vicária. Se perdemos o documento sem deixar cópias, interrompemos o ciclo da memória e a magia dos olhares se desfaz, inibindo a capacidade da troca de mensagens na máquina do tempo.

Por esta razão a natureza trabalha com redundância. Uma frutífera lança milhares de sementes envolvidas em perfume, prazer e conteúdo genético, na esperança que associados consumam – longe do circuito de suas raízes – a massa perfumada de sua promessa, e dispensem o resto com seu conteúdo genético em terreno apropriado, onde ele possa novamente ser-vivo e se realizar em novo ciclo.

Para se lançar para além de nosso tempo – ao modo dos frutos da natureza –, a fotografia carece de redundância. Sua tecnologia, nativamente, prevê esta estratégia, seja na forma analógica, seja na forma digital. A redundância, como fundamento da preservação e da boa curadoria, é um instrumento complexo e garante que os espíritos se encontrem na interface sem pejo do tempo.

Naturalmente, para além da redundância, a descrição nos acervos e a atribuição de metadados – inclusive aqueles de preservação, que vão assegurar a fiabilidade e a autenticidade, e permitirão, a seu turno, a acessibilidade do arquivo – são requeridos para conservação da memória. Com este cuidado, tanto os documentos analógicos quanto seus representantes digitais podem usufruir das potencialidades deste ferramental descritivo. Coleções que se servem de informações estruturadas e padronizadas em metadados se tornam mais vivíveis em redes de alcance global, permitindo que seus recursos informacionais sejam "[...] identificados, localizados, selecionados por critérios de relevância e distinguidos por diferenças e similaridades" (NISO apud SAYÃO, 2007, p. 34).

Se aceitamos a condição de que, há mais de cem mil anos (CHOMSKY, 2014, p. 31), a tecnologia da inteligência é o que nos diferencia como seres animados e que a Tecnologia da Informação (TI) é o que há de mais avançado entre os instrumentos de nossa cultura, havemos de admitir, então, que a TI é uma das formas contemporâneas

que melhor expressam o estado da arte entre os *sapiens* do gênero *Homo*. Todavia, importa sempre lembrar que a tecnologia que utilizamos para ressaltar nossa humanidade é apenas a ferramenta à espera da alma que vai lhe fazer útil. Isto posto, entendemos por analogia que a fotografia enquanto instrumento – tanto a analógica quanto a digital – porta a memória, mas não é a memória. A memória está na condição humana que lhes restitui a vida a cada novo acesso.

Os meios técnicos do Sistema de Informação, semelhante às redes neurais do Sistema Nervoso Central, permitem a intercomunicação entre diferentes agentes de informação e, com isso, possibilitam a reconstrução da história e sua disponibilização à serviço da memória social. Por esse motivo, Nora (1993) aponta uma tendência de considerar a memória como sinônimo de História e, na Ciência da Informação, a memória denota "[...] o estoque de informação, invocando a condição de registro memorial da herança cultural humana." (GALINDO, 2016, p. 222).

Em outras palavras, esses meios técnicos disponibilizaram as provas com as quais a história foi e é construída. Despojaram os historiadores do monopólio de tais informações e, portanto, de seu papel como intérpretes únicos do passado. Com isso, a sociedade em geral pode "ler" o passado, interpretá-lo e construir representações do presente e aspirações do futuro. Assim sendo, o Sistema de Informação deu a cada cidadão a possibilidade de gravar o passado em sua memória neurológica, associando-a à sua história de vida. Daí decorre que o Sistema de Informação permeia a ressignificação da memória neurológica, por lhe conferir a característica social (NORA, 1993; CORNELSEN; MIRANDA, 2010).

As fotografias são instrumentos de memória, na medida em que são ricas fontes de informações; transformam a memória coletiva em memória histórica; registram significativos aspectos da realidade histórica, social e cultural de um povo e, como fios entrelaçados de uma teia, são parte de uma rede de memórias, quer se considere a memória da cidade ou a memória enquanto faculdade neurológica de armazenamento de informações no consciente ou no inconsciente (MALTA; LIMA, 2012).

O pensamento complexo – fotografia e interface

Até onde se sabe, os humanos são os únicos seres da criação que legam memória a seus descendentes; isto só é possível porque pensamos simbolicamente. Nascemos com um algoritmo inato que viabiliza a articulação lógica entre entidades de pensamento distintas para criar soluções novas resultantes do confronto com novos problemas. Mas nem sempre foi assim.

Antes da fala os humanos não tinham um organismo natural que lhes permitisse exportar informação para fora do cérebro nem tão pouco importar. A extrusão de construções lógicas desenvolvidas na dimensão do pensamento para um plano físico material, que espelhasse a linguagem falada de forma estruturada, linear e compreensível, era requerida.

O gesto e a palavra permitiram a interoperabilidade, primeiro entre indivíduos, depois entre grupos sociais e finalmente entre sociedades.

Foi a escrita, entre os instrumentos criados pelo gênio humano, aquela que mais eficientemente cumpriu a missão de fazer trafegar entre as gerações os tesouros da cultura. A escrita efetivamente permitia que as sociedades do passado se reportassem eloquentemente a seus sucessores, emulando uma forma de máquina do tempo. Nunca foi um diálogo, mas um monólogo prodigioso e seminal, uma conversa assíncrona, onde aqueles que aprisionavam suas narrativas em interfaces preserváveis conseguiam falar a espíritos do futuro, narrar suas experiências, entregar a sua versão da observação do mundo.

Mais que em qualquer outro produto do conhecimento, a complexidade manifesta-se no universo da racionalidade e da inteligência. O pensamento complexo que caracteriza aquilo que muitos cientistas chamam de revolução cognitiva, que, por sua vez, transformou os primatas superiores do gênero Homo em uma espécie *sapiens*, é uma evolução recente do ponto de vista paleontológico. Há um consenso entre os geneticistas de que a emergência do pensamento simbólico se deu em consequência de uma mutação genética havida entre 100 e 70 mil anos[5] na subfamília

[5] A revolução cognitiva que se deu entre 100 e 80 mil anos atrás revelou o *Homo sapiens*, um primata com capacidade de aprender autonomamente, armazenar e reutilizar memória e se comunicar eficientemente. Estes

de gens FOXP, ligadas à evolução de "[...] mecanismos que promovem o desenvolvimento da vocalização, fala e linguagem." (CHOMSKY, 2014, p. 31; VISCARDI, 2015, p. 12).

Mesmo depois do evento FOXP2, os humanos não passaram a nascer automaticamente com a habilidade comunicativa. Ainda era necessária uma habilitação para o uso de uma ferramenta que levava anos até que uma criança adquirisse competência comunicativa, até que estivesse preparada para elaborar enunciados de modo autônomo, que estivesse pronta para formular questões e fazer compreender ideias na forma discursiva. A comunicação é um processo social que implica no aprendizado de um complexo conjunto de símbolos fonéticos sintetizados na forma de língua, regras linguísticas que regulam seu uso vernáculo.

Do ponto de vista semiótico, a comunicação refere-se ao processo de materialização de pensamento elaborado, de sentimento ou emoção na forma de signos partilhados socialmente, por pelo menos dois comunicantes. Neste processo este conjunto simbólico é utilizado para codificar e decodificar continuamente pensamentos trocados entre seres humanos. É um processo artificial, uma habilidade adquirida e transmitida pelos humanos para difundir ideias.

As denominações utilizadas para nomear os instrumentos usados pelos humanos para o efeito de interfacear são muitas; em nosso campo específico, chamamos, genericamente, de "documento" aqueles dispositivos desenvolvidos com a finalidade de viabilizar a visualização e a conexão entre inteligências.

Para o *sapiens* contemporâneo, a imagem como representação do universo simbólico – fotografia, pintura, e.g. – parece tão natural que acabamos esquecendo que, tal qual a escrita, a representação em interfaces gráficas é uma habilidade construída, resultado do uso de instrumentos

marcadores sinalizam uma revolução havida nas habilidades cognitivas dos símios do gênero *Homo*. Durante o mapeamento do genoma humano, os geneticistas identificaram uma proteína codificada pelo gene FOXP2, positivamente relacionada com o desenvolvimento da fala e da linguagem. Este era o gatilho que nos habilitava a entender como símios da classe dos grandes primatas, ancestrais do *sapien*s, adquiriram capacidades como falar, comunicar, escrever e se expressar artisticamente através de algoritmos simbólicos.

lógicos "emergentes" na cultura, produto do domínio da linguagem simbólica e do desenvolvimento da comunicação humana.

A interface fotográfica é sempre uma fronteira que define a forma de comunicação entre duas entidades. É um campo de conexão entre inteligências, área compartilhada onde se dão interações simbólicas complexas. Pode ser visto ainda como um dispositivo lógico desenhado para viabilizar a troca de informação, e promover a ligação entre sistemas.

É assim que Pierre Lévy enxerga as interfaces, como

> [...] uma superfície de contato, de tradução, de articulação entre dois espaços, duas espécies, duas ordens de realidades diferentes: de um código para outro, do analógico para o digital, do mecânico para o humano. [...] Tudo aquilo que é tradução, transformação, passagem, é da ordem da interface. (LÉVY, 1993, p. 181).

Assim, a fotografia constitui-se em uma zona permanente de tradução entre duas partes que não podem se conectar diretamente, tornando uma sensível à outra. É também o ambiente de interação homem/imagem em qualquer sistema de comunicação. Uma interface é o ponto em que dois sistemas de características diferentes se interligam, sendo a informação a transmitir convertida de acordo com um conjunto de pressupostos e regras convencionadas por ambas as partes.

Fotografia, informação e memória

É mister que aqui fique claro que nos referimos a duas dimensões da memória. A primeira, aquela memória em estado de registro, que pode ser fisicamente custodiada, descrita, transportada e gerenciada ao modo de *commodities*. A segunda dimensão, aquela que transcende o suporte e que revela, para além do documento, a dimensão fenomênica que a noção invoca; a memória como semântica provocada pelo ato do acesso e pela visualização do objeto de memória.

A visão documentalista que nos aprisiona fixa seu olhar no suporte e acaba perdendo o sentido de que memória não é apenas o que você pode

tocar (tangibilidade), mas também aquilo que toca você (complexidade). Assim, quando o observador lança seu olhar sobre o tangível (documento), dispara um processo mental de grande poder mobilizador. A Antropologia descreveu este sentimento como pertencimento.

Dito de outro modo, aquela crença subjetiva que une através do sentido de origem indivíduos distintos. A explicação antropológica remete à necessidade presente nos indivíduos de se autodeterminarem como participantes de uma coletividade, no seio da qual os símbolos expressam valores e aspirações endêmicas. Esta tendência pode fazer destacar características culturais muito específicas que tomamos aqui por identidade.

Desta forma a memória se conecta com o sentido cultural, circunstância que explica por que o sentimento de patrimônio toca apenas os indivíduos que partilham identidade. Neste sentido nos socorremos com Bauman, que defende a ideia de que memória é um sentimento evocado pelo patrimônio, que, a seu turno, é formador daquilo que definimos como identidade. Para este pensador, identidade não se herda; identidade é desenvolvida por cada pessoa. Cada indivíduo tem que criar a sua própria.

O sentimento de pertencimento é a forma pela qual as pessoas se percebem integrantes do mesmo ambiente, do mesmo lugar, na dependência de sua necessidade e capacidade, associando componentes cognitivos, sociais e psicológicos por meio da memória (MONTEIRO; MAIA, 2009).

Considerando que a construção e a reconstrução dos fatos a serem gravados na memória necessitam de lugares, o conceito expresso por Santos (2003) é pertinente. Lugar é a extensão do acontecer solidário, ou seja, o *locus* do viver junto, do coletivo, do intersubjetivo. Lugar é o depósito final dos eventos (SANTOS, 2003). Significa dizer que a generalização do conceito de lugar é pertinente quando se considera o sentimento de pertencimento que ele desperta (SMOLKA, 2000; MOREIRA; HESPANHOL, 2007).

Lugar é o espaço em que se viveu, em que se trabalhou, em que foram compartilhadas experiências e relacionamentos interpessoais. É neste viver junto que se constrói a memória individual, implícita ou explícita, imediata

ou tardia, de aprendizagem, de facilitação, de procedimento, semântica ou episódica. Também nele é construída a memória das cidades, conceituada como as marcas deixadas pelos grupos sociais nos lugares em que viveram, o que configura a memória coletiva, porque se desenvolve num quadro espacial, portanto em lugares compartilhados (MALTA; LIMA, 2012).

Deste modo, também se entende por que as relações provocadas pelos objetos de memória como a fotografia são quase sempre assíncronas, conversas entre gerações, ao modo de corais que depositam suas novas cepas sobre os esqueletos mortos das antigas gerações.

As fotografias, tal como outros objetos de memória, são gatilhos que disparam as memórias e as sensações. Em última análise, são os sentidos e não os suportes materiais que nos põem em movimento de *sinapse* com o universo da memória. É o gatilho que desperta o velho e permite a emergência de um novo como na rede de galos descrita pelo poeta João Cabral[6].

Esta visão do fenômeno social da memória nos permite observar como a memória se relaciona com o conhecimento e qual o papel dela na construção do patrimônio e das identidades locais. Longe de ser o esqueleto morto, a memória é a cepa nova que se estabelece sorvendo o velho e preservando a informação que ele porta e a que a ele importa. Assim, nada mais longe da compreensão de memória que a ideia de "arquivo morto"; memória é vida em complexidade, é informação em modo sistêmico e universal.

A impermanência da memória

Como dissemos antes, somos os únicos animais que preservam suas memórias. Criamos no curso da história museus e outras instituições com a função de preservar o conhecimento canonizado na forma de memória[7].

[6] Tecendo a manhã. "Um galo sozinho não tece uma manhã: ele precisará sempre de outros galos. De um que apanhe esse grito que ele e o lance a outro; de um outro galo que apanhe o grito de um galo antes e o lance a outro; e de outros galos que com muitos outros galos se cruzem os fios de sol de seus gritos de galo, para que a manhã, desde uma teia tênue, se vá tecendo, entre todos os galos.". (OLIVEIRA, 1994, p. 345)

[7] Instituições de memória: "[...] instituições que organizam os registros culturais, intelectuais e memoriais dos povos, comunidades, instituições e indivíduos, e o patrimônio científico e cultural." (DEMPSEY, 2000). Veja mais sobre este conceito em Galindo (2015).

Nutrimos a sensação que estes agentes de custódia são imunes ao perigo. Ledo engano! Como uma corrente, a rede que tece a memória é tão forte quanto o mais fraco de seus elos, quando um de seus segmentos se rompe, todo o sistema se torna vulnerável às ameaças.

É um erro enxergar a preservação como um ponto de *checklist* que se verifica ao final de um determinado período. O espírito da conservação da cultura deve ser uma característica da boa prática organizacional. Esta é uma das razões da emergência da Curadoria Digital (CD). A CD preocupa-se com o sistema, com a evolução permanente das coleções e de suas ameaças. As coleções, todavia, possuem vida própria e pedem tratamento em permanente evolução.

A fotografia é um recurso tecnológico que potencializa capacidades humanas. Ela tanto pode ressaltar as boas qualidades, quanto acentuar problemas. Por esta razão é que planejamento e discussão de políticas de informação são cruciais para a boa evolução dos serviços de preservação. Sem este debate, o uso de ferramentas de gestão de recursos de memória pode se tornar um paliativo que potencializa sem cuidar – uso aqui o senso curatorial –, enquanto transfere temporariamente o problema para outro tempo e lugar.

O mundo digital descortinou uma gama inusitada de novas aplicações para a fotografia, inclusive para a memória. A prática tem mostrado, entretanto, que o trato da informação modulada em meio digital não é uma mera extensão de procedimentos utilizados na gestão de documentos analógicos.

Por um lado, a natureza e estrutura dos documentos digitais demandam novas estratégias de organização e segurança e, por outro lado, seu potencial tecnológico oferece novas possibilidades no que tange à sua capacidade ubíqua de gestão, armazenamento e veiculação de conteúdos. Esta circunstância impõe a consideração de novas metodologias para o aproveitamento eficiente e produtivo das oportunidades oferecidas pela tecnologia.

A preservação digital vem se firmando como um subcampo da CD, que emerge da confluência de variados vetores. Por um lado, dos avanços

alcançados pela pesquisa em preservação digital e do trabalho aplicado de profissionais – arquivistas, bibliotecários e museólogos, entre outros –; e, por outro, da *e-science data management* e da disciplina de especificação de sistemas (DALLAS, 2016. p. 4). A CD é um campo do conhecimento e especialização profissional com crescente impacto na gestão de coleções digitais e dados de pesquisa, e na especificação e auditoria de repositórios confiáveis. Apesar da prática da Preservação Digital preceder a CD, ela se acomoda mais confortavelmente como um subcampo do que propriamente como uma área de especialização.

A CD atua em duas dimensões muito específicas: a preservação atua em uma dimensão onde os *vícios intrínsecos*[8] e a natureza do suporte são as ameaças mais evidentes. Esta dimensão é de implicação entrópica, uma vez que seus fatores de risco[9] são predominantemente atinentes à natureza dos materiais de base atômica. A segunda dimensão, por sua vez, é de implicação antrópica e diz respeito aos fatores de risco advindos da incúria humana.

O risco do sinistro nos assusta, mas não surpreende; o fato é que, apesar de todos os esforços, nenhuma tecnologia é capaz de garantir a permanência de outra. Pode-se minimizar os efeitos antrópicos; podemos antecipar-nos aos efeitos entrópicos, mas a impermanência do registro sempre será uma sombra que assombra a memória. Esta ameaça permanece viva e ativa nos piores pesadelos dos pesquisadores, administradores e curadores de coleções no mundo inteiro; todavia, o problema amplifica-se em uma realidade como a brasileira.

A situação dos sistemas de memória no Brasil evidencia a condição de subdesenvolvimento como magnificadora das ameaças ao patrimônio. A memória é um sistema periférico[10] que se move conforme a economia

[8] Vício Intrínseco (*Inherent Vice*) é um termo utilizado para dar sentido a uma condição natural de certas coisas que as torna mais suscetíveis a se destruir ou avariar, sem que seja necessária a intervenção de qualquer causa externa.

[9] No senso popular, o termo risco – além do sentido de possibilidade ou chance, oportunidade – porta o sentido de perigo. Em Preservação Digital, pode-se definir Fator de Risco como qualquer situação que incremente a probabilidade de ocorrência de sinistros e perda de conteúdos, a exemplo dos múltiplos fatores causais de perdas de arquivos digitais.

[10] Princípios da memória. "Princípio sétimo. São os excedentes da economia que remuneram a ação das instituições de memória e viabilizam a circulação da memória; Princípio Oitavo: O senso de valor dos bens da memória é variável e as organizações que se desdobram da tarefa da memória, paradoxalmente, podem ser

e a urbana civilidade permitem. As sociedades subdesenvolvidas tendem a ser mais sensíveis às ameaças ao seu patrimônio histórico, a flutuações da economia e mais complacentes com fatores de risco. A recente perda do Museu Nacional (02/9/2018), com tudo o que ele representa em termos de identidade, patrimônio e memória, denunciam a condição de subdesenvolvimento que se esconde sob o manto de nossa sociedade. Neste caso fomos lenientes e incapazes de entregar às gerações vindouras o patrimônio legado por nossos antepassados. O que o futuro nos reserva?

Referências

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CORNELSEN, J.; MIRANDA, M. Sentidos e acepções da memória: da custódia à pós-custódia. **Páginas a&b**, Aveiro, n. 5. p. 131-164, 2010.

CHOMSKY. N. **A ciência da linguagem**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

DALLAS, C. Digital curation beyond the "wild frontier": a pragmatic approach. **Archival Science**, v. 16, n. 4. p. 421-457, 2016.

Disponível em: https://doi.org/10.1007/s10502-015-9252-6. Acesso em: 20 mar. 2019.

DEMPSEY, L. Scientific, industrial, and cultural heritage: a shared approach. [internet] A research framework for libraries, archives and museums prepared for the European Commission. **Ariadne**, Loughborough, n. 22, 2000. Disponível em: http://www.ariadne.ac.uk/issue/22/dempsey/. Acesso em: 15 de mar. 2019.

GALINDO, M. A redescoberta do trabalho coletivo. *In*: AZEVEDO NETTO, C. X. (org.). **Informação, patrimônio e memória**: diálogos interdisciplinares. João Pessoa: Ed. UFPB, 2015. p. 65-96.

GALINDO, M. Sistemas memoriais e redes de memória. *In*: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Anais do 2. Seminário Serviços de Informação em Museus.** São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2016. Disponível em: biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/publicacoes/index.php/sim/article/download/.../48. Acesso em: 17 mar. 2019.

GASSET, J. O. **Missão do bibliotecário**. Brasília, DF: Briquet de Lemos Livros, 2006.

LAGOZE, C.; VAN DE SOMPEL, H. The open archives initiative: building a low-barrier interoperability framework. *In*: ACM/IEE-CS JOINT CONFERENCE ON

entendidos como sistemas socialmente secundários, principalmente nas sociedades que ainda não alcançaram a condição de desenvolvimento". (GALINDO, 2015).

DIGITAL LIBRARIES, 1., 2001, Roanoke. **Proceedings** […] New York: Association for Computing Machinery, 2001. p. 54-62.

LE COADIC, Y.-F. **A Ciência da Informação**. Brasília, DF: Briquet de Lemos, 1996.

LE GOFF, J. **História e memória**. 5. ed. Campinas: UNICAMP, 2003.

LÉVY, P. **As tecnologias da inteligência**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

MALTA, A. O. L.; LIMA, M. G. Patrimônio em sais de prata: fotografias como fontes de informação em sistema memorial. *In*: JORNADA DE FOTOGRAFIA E HISTÓRIA, 8., 2012, Montevideo. **Anais** [...] Montevideo, 2012.

MARTIN, G. **Pré-história do Nordeste do Brasil**. 4. ed. Recife: Editora Universitária, 2005.

MONTEIRO, I. S.; MAIA, Â. Propriedades psicométricas da versão portuguesa do instrumento de avaliação do sentimento de pertença. **Revista de Ciência da Saúde de Macau**, Macau, v. 9, n. 1. p. 19-26, mar. 2009.

MOREIRA, E. V.; HESPANHOL, R. A. M. O lugar como uma construção social. **Revista Formação**, São Paulo, v. 2, n. 14. p. 48-60, 2007.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, 1993.

OLIVEIRA, M. (org.). **João Cabral de Melo Neto**: obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. (Biblioteca luso- brasileira. Série brasileira).

OLIVEIRA, M. C. G.; MALTA, A. O. L.; GOUVEIA JÚNIOR, M. Objetos digitais em fluxo: a virtualização de acervos museológicos garante o acesso e a aplicação social da informação patrimonial? *In*: **Anais do XII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação.** Brasília, DF: Thesaurus, 2011.

SANTOS, M. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2003.

SAYÃO, L. F. Padrões para bibliotecas digitais abertas e interoperáveis. **Encontros Bibli**, Florianópolis, p. 18-47, jan./jun. 2007. Número Especial. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/1518-2924.2007v12nesp1p18/436. Acesso em: 17 mar. 2019.

SILVA, A. M. **A informação: da compreensão do fenómeno e construção do objeto científico**. Porto: Edições Afrontamento, 2006.

SMOLKA, A. L. B. A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural. **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 21, n. 71, p. 166-193, jul. 2000.

VISCARDI, L. H. **História evolutiva da subfamília FOXP**: análise evolutiva molecular e estrutural em tetrápodes. 2015. Dissertação (Mestrado em Genética e Biologia Molecular) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

Na bagagem de Dona Zezé: uma análise da professora em formação a partir de fotografias

Profa. Dra. Gabriela Fiorin Rigotti [1]

Toda vez que me proponho a viajar é assim: no dia anterior à partida, penso no destino, no propósito e na duração da viagem. Separo as roupas. Dobro e redobro várias vezes até que caibam na mala. Escolho os sapatos que combinam com as roupas. Pego algumas roupas de baixo, e tento não esquecer o pijama e o chinelo. Um brinco para trocar já é suficiente, mas não dá pra abrir mão de dois batons. E ainda tem a escova de dente, a escova de cabelos... Ai! Esqueci as meias!

Cada um de nós tem uma forma de fazer sua mala e coloca em sua bagagem o que julga mais apropriado, ou o que se lembra de pegar... Apesar dos inúmeros conselhos sobre como arrumar uma mala leve e funcional, cada um escolhe o que levar e o que deixar – e sempre esquecemos alguma coisa!

Maria José de Oliveira Dias tem muita bagagem: "dedicou 46 dos seus 64 anos ao magistério. Andou a cavalo, percorreu trilhas a pé,

[1] Doutora em Educação Visual-Fotografia; gestora de Agência de Comunicação & Inovação do Centro Universitário Padre Anchieta. E-mail: gabi.frigotti@gmail.com.

https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-271-0.p161-176

recorreu a charretes. Tudo para chegar às escolas da zona rural de São Bento do Sapucaí, onde construiu sua carreira. Criou dois filhos, mas não os viu crescer por falta de tempo para os afazeres domésticos, tamanha a entrega às coisas do ensino – costuma dizer que viveu em uma época em que professor fazia as vezes de médico, farmacêutico, conselheiro. Os filhos lhe deram quatro netos; a mãe, de 94 anos, está sob seus cuidados. Mas Maria José, hoje professora da Escola Estadual Dr. Genésio Cândido Pereira (*pertencente à Diretoria de Ensino de Pindamonhangaba*), está muito longe de deixar o giz e a lousa de lado, mesmo aposentada desde 1989. Entre seus planos está a matrícula num curso de pós-graduação. Não é por falta de diploma. Dona Zezé, como é conhecida em São Bento do Sapucaí, cursou Pedagogia, Estudos Sociais (ambos na época da ditadura), História ("na chegada da democracia") e Geografia, este último completado ano passado"[2].

Vestindo conjunto estampado com grandes flores vermelhas em fundo branco, calça e blusa combinando entre si e também com as sandálias abertas, ela espera pela condução, viaja, desce do ônibus, consulta o computador. No intervalo das atividades, ouve o colega tocar o violão. Enquanto conta ao entrevistador sobre sua experiência como aluna do curso de formação continuada *Teia do Saber*[3], olha ao longe e sorri discretamente, como uma fresca flor plantada no meio do gramado verde – apesar das rugas e dos óculos pesando sobre o nariz denunciarem quantas vezes toda sua bagagem já foi arrumada e desarrumada.

Por minha vez, tenho alguma bagagem também: dentre estes quase quinze anos como professora e pesquisadora, atuei como docente contratada da Unicamp no programa *Teia do Saber* entre os anos de 2003 e 2004, ministrando aulas em diversas cidades (Apiaí, Avaré, Bragança Paulista, Campinas, Itapetininga e Piraju) durante o módulo "Ler a Imagem para

[2] Texto extraído do livro fotorreportagem "Teia do Saber: capacitação de professores da rede pública" (KASSAB, 2005, p. 145).

[3] O programa Teia do Saber, lançado em 2003 pelo então governador do Estado de São Paulo Geraldo Alckmin, caracterizou-se por ministrar aulas, presenciais e/ou à distância, aos professores de escolas estaduais a partir das necessidades de formação levantadas pelas Diretorias de Ensino de cada região. A Universidade Estadual de Campinas - Unicamp atuou no curso entre os anos de 2003 e 2009.

Apre(e)nder o Mundo" – constante do curso "Ler para Aprender", sob coordenação do Prof. Dr. Ezequiel Theodoro da Silva.

Foi justamente esta a principal bagagem trazida para a realização deste texto, já que as ideias aqui apresentadas fazem parte de uma proposta[4] de investigação sobre a imagem da professora[5] a partir das fotografias e dos textos que as acompanham extraídos do livro fotorreportagem "Teia do Saber: capacitação de professores da rede pública", lançado pela Unicamp em abril de 2006[6].

Buscamos, neste estudo responder a questões como: Qual discurso acerca da formação de professores – proferido pela academia, pelo Estado e pelo grupo editorial responsável pelo livro analisado – estas fotografias e textos ajudam a confirmar? Estas fotografias, analisadas a partir de seus elementos constitutivos (cenários, figurinos, posições de câmera etc.) e com o suporte dos textos, ajudam-nos a reconhecer as professoras conhecidas pessoalmente durante as aulas do *Teia do Saber*? Será que a própria professora fotografada se reconhece neste livro? Será que Dona Zezé se reconheceria?

Para realizar uma análise como esta, dentre os muitos objetos da cultura material aos quais o pesquisador poderia se reportar estão as imagens. Estáticas (pinturas, fotografias) ou sequenciais (cinema e vídeo), as imagens educam-nos por um processo que se estende continuamente por toda a vida e se realiza através do contato imperativo, direto e adquirido entre nós e as representações imagéticas – as quais seriam produzidas justamente para serem recordadas e educarem nossas formas de olhar.

Os psicólogos da educação são unânimes em afirmar que a maioria absoluta das informações que o homem moderno recebe lhe vem por

[4] Necessário esclarecer que este artigo deriva de tese de Doutoramento defendida em novembro de 2013 pela Faculdade de Educação, FE/Unicamp.

[5] Como são as mulheres professoras a extensa maioria das retratadas fotograficamente pela publicação – conforme podemos verificar ao longo dos capítulos seguintes –, preferimos pelo uso, desde o início do texto, do substantivo em sua forma feminina.

[6] A publicação comemorativa foi disponibilizada apenas aos participantes do curso, ou seja, tanto às Diretorias de Ensino e suas professoras-cursistas quanto à Universidade e seus professores-regentes, a fim de demarcar a atuação da Universidade de forma presencial frente ao programa, dado que a partir do ano de 2006 a Unicamp passa a ofertar ao *Teia do Saber* apenas cursos à distância.

imagens. O homem de hoje é um ser predominantemente visual. Alguns chegam à exatidão do número: oitenta por cento dos estímulos seriam visuais. "[...] E qual é a atividade própria da contemplação? Lembrar. A doutrina da anamnese funda-se na possibilidade de uma visão mental que alcançará os reinos do pretérito, vencendo, neste seu ato, os limites do presente, que é finito e mortal como todo tempo corpóreo." (BOSI apud NOVAES, 1988, p. 69-70).

No caso específico da fotografia, as imagens aparecem, de acordo com Barthes (2000), como um uma tentativa de capturar, paralisar e imortalizar um instante, tornando-o permanente no tempo e persistente na memória – fazendo esta representação participar substancialmente dos entendimentos que formulamos sobre nós mesmos e sobre o mundo que nos cerca.

A faceta da educação advinda da fotografia como elemento constitutivo da identidade, ou seja, da forma como enxergamos a nós mesmos e aos outros, torna-se ainda mais imponente quando pensamos em retratos fotográficos, ou seja, em representações pessoais em forma de fotografia.

Sobretudo quando colorido, o retrato fotográfico espelha o fotografado à sua própria imagem e semelhança e, de tão fidedigno à realidade, teria a capacidade de se confundir com o real e se tornar modelar, estabelecendo-se como parâmetro, como exemplo para as leituras sobre o fotografado – incluindo-se aí a leitura do outro sobre ele e a leitura dele sobre si mesmo.

A foto-retrato é um campo cerrado de forças. Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. "Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele que ele se serve para exibir sua arte." (BARTHES, 2000, p. 27).

Ao ser usado como representativo de um grupo social, o retrato fotográfico colorido tem substancial capacidade de descrever o fotografado tal como seu conjunto é pensado, o que ajuda a reforçar a identidade visual do grupo, em detrimento de identidades visuais mais singularizadas acerca

de cada sujeito. Além disso, o fotografado traz aspectos característicos de seus pares em sua figura, repetindo elementos típicos e reforçando, principalmente pela suposta fidedignidade da imagem, o repertório de representações tradicionalmente associadas ao seu coletivo. De acordo com Miranda, Coppola e Rigotti (2006), desta maneira a fotografia se torna elemento constitutivo do grupo, ao seja, do conjunto de suas representações figuradas que enaltecem seu caráter educativo.

Raquel do Carmo Santos, jornalista da Assessoria de Imprensa da Unicamp e coorganizadora da obra aqui analisada, confirmou em entrevista ao Jornal da Unicamp quando do lançamento que, para a escrita do livro fotorreportagem, não houve a preocupação em prever padrões de enquadramento ou posições de câmera: "foi tudo muito espontâneo...".

Certos de que, como afirmado por Machado (1994), a espontaneidade não existe quando se trata de fotografias (e quem ficaria impassível frente a uma câmera apontada para si?), ao escolhermos especificamente este livro-reportagem como material de estudo – em detrimento de estudarmos as outras quase 500 fotografias sacadas pela equipe de fotógrafos das Unicamp e não publicadas neste livro, por exemplo – levamos em consideração o fato de se tratar de uma compilação imagética publicada pela própria instituição de ensino superior que organizou o curso.

O intuito foi o de, ao manusearmos este livro e lermos suas imagens acompanhadas de seus textos, levantar indícios sobre como a figura da professora vem sendo forma(ta)da pelos órgãos e instituições que se responsabilizam pela política de formação continuada de professores em nosso Estado, tentando compreender também se e como esta forma de pensar estaria sinalizada nas imagens das professoras em formação.

Lembremos neste ponto que somos seres sociais e, como tais, necessitamos de discursos comuns – não únicos, mas pré-acordados coletivamente – para convivermos uns com os outros. Somos educados por pedagogias, por intervenções sobre nosso pensamento advindas de discursos diversos, entre eles o escrito e o imagético. Nossas formas de pensar estão embasadas nos discursos, ou seja, em palavras e imagens encadeadas e recheadas de sentidos, de mensagens com significados sociais e ideológicos.

Predominantes por terem a capacidade de permanência, a escrita e a imagem não escolhem interlocutores, podendo ser violentadas, travestidas, (re)significadas a partir da ação/interpretação de seus leitores. Lapidadas por abrasão, a comunicabilidade da escrita em letras ou luzes ultrapassa os quereres do criador, tornando seu produto capaz de uma intervenção proveniente daquele que com elas tem contato. Nossas formas de pensar estão ancoradas em nossos discursos e também são limitadas por eles. Estamos aprisionados pelas teias tecidas com o que conseguimos captar do mundo através de nossos sentidos e com o que conseguimos formular de acordo com as diferentes formas de linguagens que historicamente desenvolvemos.

Veiculador de um discurso acerca da formação de professores, o livro fotorreportagem aqui estudado traz por seus textos, além de outros sentidos possíveis, a confirmação do pensamento da academia enquanto – ao lado do Estado e do grupo editorial – responsável pela ação política de formação continuada de professores que é o *Teia do Saber*. E é ao longo dos textos, primeiramente, que uma imagem das professoras paulistas em formação nos salta aos olhos: a de "heróis da resistência" (subtítulo, p. 141), as quais encaram seu trabalho como uma "missão" (subtítulo, p. 168).

Ao longo da leitura dos textos, parece haver, se não uma contradição, ao menos uma tensa concomitância entre os discursos tidos pelo Estado, pela Universidade, pelos editores da obra e também pelas próprias professoras – uma vez que são elas muitas das entrevistadas e também as leitoras do material: a imagem da professora ultrapassaria a visão de docente em formação para também a revelar como profissional abnegada: O professor se sacrifica muito para estar aqui. Deixa de lado o lazer e a família (fala de Antônio Machado Pontes, coordenador da Associação de Ensino de Itapetininga, p. 97).

Firmes e fortes em seus propósitos, seguidoras da pura vocação, as professoras-cursistas são retratadas nestes textos como capazes de superar toda sorte de dificuldades para realizarem seu ofício.

O trabalho da professora Lúcia do Prado Souza difere muito daquele desenvolvido por seus colegas. Lúcia dá aulas para 1° a 4° séries, durante 20

horas por semana, para adolescentes internos de uma unidade da Febem em Campinas, tarefa que ela considera gratificante. Para exercer seu ofício, a professora se transforma: desempenha o papel de psicóloga e de mãe dos garotos, muitos deles abandonados por suas famílias. E não reclama de trabalhar muitas vezes sob pressão (p. 70)[7].

As professoras, conforme os textos publicados no referido livro, são exemplos de superação. A professora de Matemática Adriana Aparecida Dias aprendeu a lidar com as adversidades desde a infância. Superou muitos obstáculos – desde a sua origem humilde até problemas físicos – para chegar no magistério. [...] Até – e principalmente – por isso, Adriana é vista por muitos estudantes como um exemplo de superação. (p. 116)

Nada lhes faz desistir de seu propósito enquanto educadoras: 'Se for pensar na remuneração, o professor abandona a profissão. Quando entramos na sala de aula, porém, assumimos com afinco nossa tarefa de educador." (fala de Edna Avanci Pagotto, gestora em Capivari, p. 82).

Se não único e totalmente legitimado, este discurso saliente nos textos que acompanham as imagens desta fotorreportagem aparece ao menos como aceitável tanto pelo Estado e pela Universidade que o produzem quanto pelas professoras que o recebem e exaltam.

Tais propósitos de enaltecer o magistério como ideal parecem conter um pedido reiterado para que estas professoras continuem a naturalizar o fato de abnegarem de condições de trabalho mais justas e de uma vida pessoal farta, com momentos de lazer e convivência com amigos e familiares, em prol da vocação – problema já evidenciado por estudiosos da prática docente como Nóvoa (1991).

Grande parte dos problemas e dos temas educativos conduzem a uma implicação dos professores, exigindo-lhes determinadas atuações, desenhando ou projetando sobre sua figura uma série de aspirações que se assumem como uma condição para a melhoria da qualidade da educação. Em termos gerais, o discurso pedagógico e social acentua o papel dos professores, talvez devido a uma certa deformação profissional, ou devido a um efeito de ocultação ideológica (consciente ou inconsciente)

[7] Todas falas transcritas do livro Fotorreportagem em análise.

dos condicionalismos reais dessa prática, ou ainda devido ao fato de esta atitude encobrir o baixo estatuto social da profissão docente. O certo é que existe no discurso pedagógico dominante uma hiper-responsabilização dos professores em relação à prática pedagógica e à qualidade do ensino. Como consequência desta excessiva dependência da prática relativamente aos professores, o pensamento e a investigação acabam por contribuir para a elaboração de imagens exigentes e atrativas de como deveriam ser os professores nas suas múltiplas facetas. (NÓVOA, 1991, p. 63).

É realmente importante notar esta certa ambiguidade de discursos acerca das políticas de formação continuada de professores, pois, se por um lado se apregoa que "a esperada requalificação da escola pública depende essencialmente de profissionais bem preparados intelectual, emocional e afetivamente" – como afirmado pelos idealizadores do *Teia do Saber* no *site* da CENP[8] –, os textos analisados não nos mostram uma real preocupação com a qualidade de vida dessas professoras.

Se, a partir disto, pensarmos nos propósitos do *Teia do Saber* enquanto formação continuada de professores, podemos compreender que este discurso que enaltece a professora como docente e estudante batalhadora, responsável pela educação e superadora de obstáculos, acaba por evidenciar tanto a desqualificação da educação pública em nosso país quanto a fragilidade da formação inicial destas professoras. Afinal, caso a formação inicial recebida para o exercício do magistério fosse capaz de bem qualificá-las e caso o contexto da educação pública básica brasileira não se apresentasse como uma batalha árdua e diária, talvez cursos planejados aos moldes do *Teia do Saber* não fossem tão importantes e necessários.

Com isso em mente, e já que os textos aqui expostos, segundo a tradição da fotorreportagem, devem servir de suporte, como legendas ampliadas, às imagens fotográficas do livro em análise, talvez a análise das fotografias – objeto primordial desta pesquisa – nos ajude a compreender melhor esta tensa concomitância entre sentidos.

[8] Extraído do *site* da CENP - Conselho Executivo de Normas Padrão/Rede do Saber. Disponível em: http://www.cenp.com.br/. Acesso em: 19 nov. 2018.

Para interpretar as fotografias deste livro fotorreportagem, dentre as 504 fotografias constantes da obra, selecionamos como foco principal destas análises/leituras as 112 que retratam as professoras no coletivo das salas de aula, em posição discente; ou seja, em típicas aparições como estudantes: em sala de aula ou similar e geralmente sentadas em cadeiras escolares. Isso porque nosso intuito é compreender a imagem da professora enquanto profissional em formação.

Pela observação simples destas fotografias, numa leitura inicial, percebemos que tais imagens são capazes de evidenciar uma predileção dos responsáveis pela publicação por imagens que apresentem as professoras paulistas junto a seus pares, e não individualmente. Apesar de cerca de apenas ¼ do total de fotografias publicadas apresentar o coletivo de professoras em salas de aula, pouquíssimas são as vezes em que uma professora-cursista aparece em *close* ou mesmo em meio-plano[9] – em apenas 55 fotografias, ou seja, em cerca de 10% das imagens isso acontece.

Podemos assim perceber a construção de uma narrativa imagética que enaltece o coletivo, o pertencimento ao grupo profissional, em detrimento a imagens mais individuais, pessoais, das professoras retratadas. Ademais, pela falta de *closes* das professoras, ao contrário do que poderíamos supor pela fala da organizadora do livro fotorreportagem, veiculada pela reportagem ao Jornal da Unicamp em 2006, fica claro que houve, sim, escolhas quanto aos enquadramentos usados para a produção das fotografias.

Mas, se pouco valor se deu à individualidade destas professoras ao retratá-las, já que estão quase sempre junto a seus pares, serviria este livro para análises sobre a imagem tida pela professora sobre ela mesma? Seria este um material digno de análise perante o conceito de autorreconhecimento? Por que a maioria ainda guarda seus livros?

As fotografias intervêm em nossas memórias. Aprendemos a ler as fotografias e, a partir delas, memorizá-las ou esquecer um fato/pessoa. Nossas identidades, individuais e coletivas, não são geradas apenas por nossos retratos, mas contam com sua participação efetiva – o que talvez

[9] Tomamos como definição para *close* quando a figura está enquadrada do peito para cima; já o meio-plano se refere às imagens que enquadram a figura da cintura para cima.

justifique o fato de fotografarmos cada vez mais, como nos faz pensar Calvino (1992):

> O passo entre a realidade que é fotografada na medida em que nos parece bonita e a realidade que nos parece bonita na medida em que foi fotografada é curtíssimo. "[...] E já está no terreno de quem pensa que tudo o que não é fotografado é perdido, que é como se não tivesse existido, e que para viver de verdade é preciso fotografar o mais que se possa, e para fotografar o mais que se possa é preciso ou viver uma vida de um modo o mais fotografável possível, ou então considerar fotografável todos os momentos da própria vida. O primeiro caminho leva à estupidez, o segundo à loucura." (CALVINO, 1992, p. 54).

Precisamos ter em mente, enfim, que existe um movimento de identificação na fotografia que ultrapassa a simples percepção. Quando somos nós os retratados, essa identificação assume o caráter de autovalorização por nos reconhecermos em um retrato – fato que nos faz hoje, na era digital, apagar muitas das imagens que não nos retratam com a perfeição narcísica que gostaríamos.

Ao relembrar o momento em que o livro foi distribuído aos participantes do *Teia do Saber*, relembramos também o entusiasmo com que aquelas mulheres se referiam às suas fotos, satisfeitas por se reconhecerem, identificarem-se. Satisfeitas por terem sido retratadas e serem notadas, não só como pessoas, mas, sobretudo, como membros de um grupo que elas já assumiram: o de professoras.

As fotografias não são neutras, mas também não são deturpações de um olhar errante e único. Como toda imagem, são mediadoras de interpretações da realidade produzidas em um tempo e espaço definidos e acordadas entre seus produtores e leitores. Apresentam, segundo Souza (2004), concepções de homem, de mundo e de sociedade incorporadas não apenas pelo fotojornalista por elas responsável, mas também pelos sujeitos que as disseminam e, quiçá, pelos que as leem.

O fotógrafo-autor torna-se responsável pelas fotos que faz e pelos pontos de vista que estas possam sugerir. Mas é igualmente verdadeiro

que um órgão de comunicação se rege por normas, convenções e linhas editoriais suscetíveis a muitos interesses. Portanto, não se pode interpretar a fotografia jornalística apenas pela expressão individual do fotojornalista. (SOUZA, 2004, p. 13).

Portanto, a imagem produzida sobre a professora em formação parece, dentre outros sentidos possíveis, conformar um dos modos de ver e compreender sua figura e seu papel perante as práticas escolares. Abnegadas, porém compenetradas e sorridentes: como veremos, este parece ser o sentido hegemônico das fotografias que retratam as professoras paulistas nesta obra e que corrobora com um dos sentidos trazidos pelos textos anteriormente aqui analisados.

Retratadas em sua maioria sorrindo ou concentradas em suas tarefas durante aulas do *Teia do Saber*, as professoras fotografadas aparecem como dóceis e dedicadas ao desempenharem seus papéis de profissionais em formação. Por leituras assim, as fotografias de professoras são capazes de nos apresentar seu assujeitamento, ou seja, sua valorização como pertencente à sua classe profissional, em detrimento de sua imagem mais pessoal, mais singular.

Além disso, conjugando as análises das fotografias com os textos que as acompanham, podemos entender que não só os responsáveis pela feitura deste livro mas, sobretudo, pelo oferecimento do *Teia do Saber* enquanto curso de formação continuada, estão trabalhando em acordo com uma política educacional que enaltece a professora como mediadora de melhorias educativas e, consequentemente, socioeconômicas e culturais, mas que desconsidera as muitas vezes sofríveis condições de trabalho que estas mulheres possuem.

Articulada a esta política educacional, a Universidade Pública – responsável pela publicação da obra estudada e também encarregada de conceber e executar os projetos de formação continuada – parece trabalhar hoje não mais como questionadora, mas em consonância com o Estado, como apontado por Mortatti (2010), o que ajuda a apregoar esta imagem da professora que lhe é preferível e a enaltecer o caráter educativo das representações que veicula.

> [...] a universidade pública, que nos anos de ditadura militar esteve fortemente empenhada na denúncia dos efeitos sociais desastrosos de políticas autoritárias em educação, passou a ser chamada a participar do processo de construção da nova ordem social e política, aceitando, porém, no cumprimento de seu compromisso social, submeter a processo regulatório a atuação de sujeitos, funcionários públicos na universidade, que são responsáveis pela produção (individual-institucional) de conhecimento, do qual dispõem como um bem privado, apreendido e construído com financiamento público e que, na condição de assessores ou consultores de órgãos públicos, tornam-se responsáveis também por sua divulgação, aplicação e avaliação, por meio da participação direta na formulação, implementação e avaliação de políticas públicas. Vem-se caracterizando, assim, a tendência a se configurar um quase terceiro setor ou um quase mercado, constitutivos de uma zona fronteiriça em que se dá a atuação desses sujeitos privados de políticas públicas. (MORTATTI, 2010, p. 336).

Pela leitura das imagens em conjugação a dos textos, o que parece importar não é a vida pessoal e individual da pessoa/mulher que, profissionalmente, escolheu por seguir a docência. O importante é que ela encare o magistério como um ideal, encontrando a felicidade em ser responsável pela educação de nossos alunos – o já conhecido futuro da Nação!

Figura 1 – Professora, a "Salvadora da Nação"

Foto: Antonio Scarpinetti (2003).

Não querendo incrementar ainda mais esta leitura da imagem da professora "vocacionada" por sua repetição, apenas apontamos concordar com Costa, Silveira e Sommer (2003) quando dizem que:

> A representação da docência como 'vocação' já foi largamente utilizada, afetando as exigências que são feitas às mulheres – o grande contingente supostamente vocacionado que se dedica ao ensino –, e não é recomendável que continuemos a incrementá-la nos meios educacionais. A manipulação da retórica de professoras como 'eleitas', 'escolhidas', agentes perfeitas em um trabalho marcado pela "doação", já causou demasiados danos às docentes e à educação escolar. Precisamos agora é de estratégias que valorizem as características que as mulheres incorporam ao ensino por sua repercussão positiva no trabalho com as/os estudantes e não pelo que elas significam como predisposição à exploração e ao controle. (COSTA; SILVEIRA; SOMMER, 2003, p. 236).

> A passagem do *Teia do Saber* pela região reforçou suas convicções sobre a busca do novo. Maria José não tem saudade nenhuma (*sic*) das fórmulas impostas pelo andar de cima do ensino – sucessivos governos que faziam do livro didático uma cartilha que devia ser

> seguida à risca por anos. Cursos de atualização e liberdade de ação eram artigos de luxo, lembra a professora, para quem os alunos das décadas de [19]70 e [19]80 eram pouco questionadores.
>
> Maria José sabe que os tempos são outros. Os estudantes estão cada vez mais exigentes e bem-informados. Por isso, não deixou escapar a oportunidade de colocar na bagagem de sua longa trajetória os conhecimentos adquiridos na atualização. Os tempos de cavalo ficaram para trás. Mas a vontade de dar uma 'aula bonita' foi mantida[10].

Mesmo tendo tanta bagagem, Dona Zezé certamente escolheu, fazendo uso de sua salientada liberdade, o que colocar, dentre tantos aprendizados obtidos através não só a partir do *Teia do Saber* como de toda sua jornada profissional, dentro da pasta preta com o emblema da Unicamp que carrega, pasta esta cada dia mais pesada...

Cansaço. Este mesmo que sinto é o que, imagino, Dona Zezé deve, no íntimo, sentir: não por andar a cavalo, percorrer trilhas a pé, recorrer a charretes para chegar às escolas; mas talvez por ter tido dois filhos e não ter podido vê-los crescer por falta de tempo para os afazeres domésticos; ou talvez também por fazer as vezes de médica, farmacêutica, conselheira, para além das tarefas docentes; tudo em nome das aulas bonitas que pode ministrar a partir dos aprendizados constantes e da liberdade de não mais ser obrigada a usar cartilhas...

Uma exaustão pelas propostas de formação continuada de professores embasadas em estereótipos que insistem em se fixar, os quais tomam, como observado por esta pesquisa, a professora como profissional abnegada, sorridente e feliz, capaz de abrir mão de sua vida pessoal, social e afetiva em prol da vocação. Profissionais que se predisporiam a estudar aos sábados, durante todo o dia, depois de uma semana inteira de labuta, mas que ainda assim se sentiriam gratas pela oportunidade de entrar em contato com uma grande Universidade e teriam sua autoestima por isso enriquecida.

[10] Continuidade do texto extraído do livro Fotorreportagem "Teia do Saber: capacitação de professores da rede pública", p. 145.

Propostas de formação continuada que assim concebem os docentes são formas de controle, demarcações identitárias que reforçam, conformam e fazem persistir um olhar errante e único que, de tão repetido, pode passar desapercebido por debaixo de uma suposta neutralidade da academia, do Estado e dos grupos editoriais responsáveis por sua disseminação.

Há que se lembrar que, como já dissemos, este discurso que enaltece a professora como docente e estudante batalhadora, responsável pela educação e superadora de obstáculos, acaba por evidenciar tanto a desqualificação da educação pública básica em nosso país quanto a fragilidade da formação inicial destas professoras, pois, de outra forma, talvez cursos como o *Teia do Saber* não fossem tão importantes e necessários.

Não que a formação continuada de professores seja desnecessária ou ineficaz por definição. É certo que os aprendizados, as trocas, as experiências e reflexões partilhadas entre professores-regentes e professores-cursistas possibilitariam o enriquecimento de todos.

Acreditamos, sim, na formação continuada de professores, mas de uma forma que não implique na forma(ta)ção do outro, que não embarreire possíveis aberturas às singularidades na formação. Ao contrário, acreditamos num processo de formação que, antes de mais nada, envolva o contato e a escuta direta do educando para o planejamento das ações didáticas – e não seu desenvolvimento a partir de indicadores de desempenho e orientações curriculares padrão. Acreditamos em uma formação que parta do cursista, de seu ambiente, de seus desejos e necessidades, sem o limitar a ser um "meeiro", agente multiplicador e depositário de informações e novidades e serem repassadas aos estudantes da educação básica. Acreditamos numa formação que seja antes um espaço vazio, ou seja, um espaço e tempo não recheados de conselhos metodológicos, mas um espaço e tempo de olhar para si mesmo, para o se (re)pensar como professor e como pessoa, num itinerário plural e criativo, nunca findável.

Referências

BARTHES, R. **A câmara clara**. São Paulo: Nova Fronteira, 2000.

CALVINO, Í. A aventura do fotógrafo. *In*: CALVINO, Í. **Os amores difíceis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

COSTA, M. V.; SILVEIRA, R. H.; SOMMER, L. H. Estudos culturais, educação e Pedagogia. **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro, n. 23, ago. 2003. Disponível em http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n23/n23a03.pdf. Acesso em: 19 nov. 2018.

KASSAB, Á. (org.) **Teia do Saber**: capacitação de professores da rede pública. Campinas: IPES Editorial, 2005.

MACHADO, A. **Ensaios sobre a contemporaneidade**. São Paulo: PUC-SP, 1994.

MIRANDA, C. E. A., COPPOLA, G. D., RIGOTTI, G. F. A educação pelo cinema. **Blog Setimaarteufmg**, Belo Horizonte, 2006. Disponível em: https://setimaartefaeufmg.files.wordpress.com/2011/12/miranda-cea-educ-cinema1.pdf. Acesso em: 10 ago. 2006.

MORTATTI, M. do R. L. Alfabetização no Brasil: conjecturas sobre as relações entre políticas públicas e seus sujeitos privados. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 44, p. 329-410, ago./2010.

NOVAES, A. (org.). **O olhar**. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

NÓVOA, A. (org.) **Profissão professor**. Porto: Editora Porto, 1991.

SOUZA, J. P. **Fotojornalismo**: introdução à história, às temáticas e à linguagem fotográfica na imprensa. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

Sites Consultados

GRUPO GESTOR DE PROJETOS EDUCACIONAIS. Disponível em: http://www.ggpe.reitoria.unicamp.br. Acesso em: 19 nov. 2018.

REDE DO SABER. Disponpivel em: http://www.cenp.edunet.sp.gov.br. Acesso em: 19 nov. 2018.

SÃO PAULO (ESTADO). SECRETARIA DA EDUCAÇÃO. Disponivel em: http://www.educacao.sp.gov.br. Acesso em: 19 nov. 2018.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS. Sala de Imprensa. Disponível em: http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje. Acesso em: 19 nov. 2018.

Desafios em arquivos fotográficos de Instituições de Ensino Superior

Ms. Neiva Pavezi [1]
Ms. Cristina Strohschoen dos Santos [2]

A fotografia como documento arquivístico

A fotografia, em sua natureza intrínseca, é informação capturada por meio da luz e que pode estar registrada em diferentes suportes. O químico Sir Humphrey Davy, em 1802, publicou uma descrição do êxito de Thomas Wedgewood na impressão de silhuetas de folhas e vegetais sobre couro, porém sem realizar a sua fixação. Foram os franceses Joseph Nicéphore Niépce e Louis Jacques Mandé Daguerre que solucionam o problema, com a utilização de uma chapa de metal como matriz sensível à luz. Em 1833, o francês radicado no Brasil Hercules Florence realiza sua primeira experiência fotográfica. Porém, levado apenas pela curiosidade, sem conseguir fixar a imagem e sem pretensões comerciais ou de reivindicar a sua autoria, decide não prosseguir suas pesquisas nessa área. Ao mesmo

[1] Mestre em Patrimônio Cultural; professora do Curso de Arquivologia da UEL E-mail: neivapavezi@gmail.com.

[2] Mestre em Patrimônio Cultural; arquivista da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) E-mail: crisarquivista@gmail.com.

https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-271-0.p177-192

tempo, os avanços das pesquisas do francês Hippolyte Bayard e do inglês William Henry Fox Talbot levam à produção de cópias sobre papel e, em 1851, Frederick Scott Archer divulga o processo de colódio úmido que permite obter um negativo de qualidade, mais nítido que o calótipo e igualmente reprodutível, e tão preciso e detalhado quanto a imagem do daguerreótipo. O desenvolvimento desses processos deu origem "à película de rolo" de George Eastman, passando pelas pesadas chapas de gelatina-bromuro de Burgess, Kennett e Bennett, pela película cortada de celuloide de Carbutt, pela película de nitrocelulose de Goodwin. Para resumir, é possível estabelecer que as fotografias possam existir em bases (suportes) de metal (alumínio, cobre, ferro, outros), papel (sem revestimento, revestido com sulfato de bário, revestido com plástico, outros), plástico (acetato de celulose, diacetato de celulose, triacetato de celulose, poliéster (pet), acrílico, cloreto de polivinil (pvc), entre outros) e digital. Annateresa Fabris diz que:

> [...] o século XIX foi um dos momentos da história das imagens onde já se identificam as raízes do consumo fotográfico [...] se a litografia representa um ponto culminante na definição de um novo estatuto da imagem, precedida pelo retrato em miniatura, pela silhueta, pelo fisionotraço – os dois últimos proporcionam rapidez de execução, preço módico, produção em série –, não se pode esquecer que também as pesquisas químicas tentam fornecer soluções capazes de satisfazer o novo consumo icônico. (FABRIS, 1991, p. 21).

A contínua e crescente demanda pela fotografia e os avanços científicos e tecnológicos para a produção e difusão da fotografia culminam na atual era da fotografia digital. Esta nova tecnologia dispensa o tradicional processo de revelação das imagens capturadas, permite a visualização instantânea e a manipulação é facilmente realizada com a ajuda de *softwares* específicos. A fotografia digital caracteriza-se pela ausência de uma estrutura física da imagem, tendo consequências em todas as fases da intervenção, das quais a de conservação se torna a mais evidente. A questão da autenticidade, acesso e originalidade, entre outros aspectos, torna-se um desafio para os estudos sobre a questão.

Se pensarmos a fotografia como documento resultante das funções e atividades humanas no decorrer da existência de uma pessoa, família ou instituição, podemos inferir que os grandes acervos de informação e documentação fotográficos estão reunidos e são preservados por fotógrafos, famílias, empresas jornalísticas, emissoras de TV, agências de notícias, instituições de pesquisa e centros de documentação. Este artigo destaca, deste conjunto, acervos fotográficos de instituições de ensino superior. A fotografia será aqui tratada na ótica de documento arquivístico institucional, especificamente da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

Essa documentação com características tão peculiares quanto ao suporte e à linguagem utilizados tradicionalmente ficou à margem do tratamento arquivístico. A fim de compreender a importância e a forma como se originou a documentação fotográfica na UFSM, passaremos ao próximo tópico.

A produção fotográfica na UFSM

A Universidade de Santa Maria (USM) foi criada pela Lei nº 3.834-C, em 14 de dezembro de 1960, sendo a primeira universidade construída fora do eixo das capitais brasileiras. A Lei nº 4.759, de 20 de agosto de 1965, denominou e qualificou as universidades federais e a Universidade de Santa Maria passou a se denominar Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

A UFSM é uma Instituição Federal de Ensino Superior (IFES) constituída como Autarquia Especial vinculada ao Ministério da Educação. A atual estrutura (2018) estabelece a constituição de dez unidades universitárias, oito pró-reitorias, oito órgãos executivos e doze órgãos suplementares centrais. Atualmente, o acervo arquivístico da Universidade é custodiado e gerido pelo Departamento de Arquivo Geral (DAG).

A estrutura administrativa da Universidade, logo na sua criação, contava com o setor de Serviço Fotográfico, que, juntamente com o serviço de Rádio, da Imprensa Universitária e da Editora da Universidade, formavam o Departamento de Divulgação. Pavezi (2010. p. 118- 119)

realizou uma pesquisa para identificar as rotinas e atividades a fim de definir as funções desempenhadas por esse órgão.

> [...] a criação do Departamento tinha por objetivo promover a universidade e também proporcionar campo de estágio para os alunos. O período de 1960 a 1973 registrou um crescimento acelerado da UFSM e constantemente o Reitor solicitava que fosse fotografado [...] passo a passo tudo que estava sendo construído no campus. [...] A rotina básica consistia na solicitação do serviço de fotografia, verificação do fotógrafo disponível, comunicação ao fotógrafo mediante ordem de serviço, captura e revelação da imagem. O fotógrafo processava o negativo, fazia várias cópias em papel, entregava-as no gabinete para despachar e guardava os negativos em envelopes, em uma gaveta. Os principais eventos que se solicitava fotografar eram [...] as aulas práticas, as atividades didáticas (em sala de aula, nos laboratórios, nas aulas práticas de educação física, engenharia, odontologia, medicina e veterinária), visitas de políticos locais, estaduais e nacionais (Nelson Marchesan, Ulysses Guimarães, Presidentes João Figueiredo e Castelo Branco), visitas de personalidades nacionais e internacionais, dirigentes de outras instituições, autoridades religiosas (Papa João Paulo II), visitas de comissões técnicas, assinaturas de convênios, formaturas, aulas inaugurais, defesas de tese, apresentação de trabalhos, eventos do gabinete do reitor, e, dentre outras ainda, as obras, prédios e instalações do campus, principalmente laboratórios. (PAVEZI, 2010, p. 118-119).

A respeito dos procedimentos de distribuição, de acordo com a notícia que se pretendia divulgar,

> [...] as cópias em papel eram encaminhadas aos jornais da cidade na época: A Razão e O Expresso. Essas cópias permaneciam nesses locais e não eram devolvidas. As Fotografias também ilustravam as notícias divulgadas internamente, no Jornal Quero-Quero e na Revista Quero - Quero, que eram distribuídos internamente e também para os visitantes e comunidade externa. (PAVEZI, 2010, p. 119).

Uma das atribuições do Serviço Fotográfico era a confecção de material didático, principalmente para os cursos da área de saúde humana e animal. A produção de *slides* era prática constante e existia um servidor designado e uma sala específica para esse fim.

Em 1987 houve a primeira iniciativa para a organização do acervo de negativos que estava acumulado na sala do Serviço Fotográfico, situado no quarto andar do prédio da Administração Central, no *campus* da UFSM.

O setor de Serviço Fotográfico foi extinto e o acervo fotográfico produzido foi recolhido ao Departamento de Arquivo Geral em 1994. O acervo constitui-se de registros fotográficos das atividades de ensino, pesquisa e extensão, bem como as atividades administrativas da UFSM – 85.000 imagens em negativos flexíveis (de pequeno e médio formato, em acetato, poli e monocromáticos), diapositivos e mais de 3.000 imagens positivas em papel (de diferentes dimensões, poli e monocromáticas). Segundo os relatórios de atividades, a primeira ação do DAG foi elaborar um banco de dados para acesso e pesquisa dos mais de 8.800 registros de eventos arquivados. Esse banco de dados servia para o atendimento aos pesquisadores. Dezesseis anos após esse recolhimento foi elaborado um projeto de extensão (com recursos do PROEXT 2010) visando à digitalização, descrição e difusão deste conjunto documental utilizando a ferramenta ICA-AtoM. Dessa forma, o DAG cumpre com seu papel de custodiador e facilitador do acesso a seus documentos enquanto promove iniciativas visando à preservação desse acervo original e dos seus representantes digitais (SANTOS, 2016, p. 5)

O advento da fotografia digital e a atualização da estrutura administrativa com a extinção do cargo de fotógrafo e dos laboratórios de processamento técnico, foram fatores que contribuíram para que a produção documental de negativos flexíveis fosse diminuindo a cada ano até cessar, definitivamente, em 2002. A função continuou a ser exercida por servidores de diferentes cargos, que tinham por missão ilustrar as reportagens e notícias produzidas pela e na UFSM. Atualmente o órgão que gerencia essa atividade é a Coordenadoria de Comunicação Social, especificamente o Núcleo de Agência de Notícias.

Diante desse cenário, onde identificamos a função e as principais características do acervo em questão, o desafio inicial foi realizar a análise do ponto de vista arquivístico para identificar o código de classificação, que é a função matricial da Arquivologia. O detalhamento dessa operação segue no próximo capítulo.

O código de classificação para fotografias

Em sua própria natureza, uma reportagem fotográfica, independentemente de conter apenas uma imagem ou a imagem acompanhada de legenda, possui dois códigos informacionais de linguagem que fornecem possibilidades múltiplas de construção de sentidos e significados junto ao seu público usuário. É importante compreender e tratar de forma específica e apropriada a variedade de códigos informacionais e de linguagem (homogêneos, heterogêneos ou híbridos, interligados e dialógicos). Esse é o primeiro fator para se pensar os processos de gestão e organização dos documentos fotográficos.

Na Arquivologia tradicional os documentos audiovisuais foram confiados a profissionais não arquivistas, ou seja, a fotografia não recebe o tratamento de acordo com os princípios arquivísticos necessários. A falta do controle pleno dos documentos produzidos pelas instituições, que envolve a gestão do documento desde sua criação até destinação final, tornam-nas suscetíveis a falhas decorrentes dessa má administração dos arquivos, bem como dificulta o acesso à informação, tornam o espaço físico um amontoado de documentos sem qualquer critério para guarda ou descarte e geram custos operacionais desnecessários. Uma iniciativa visando a ajustar essa dissonância é a Resolução nº 41, do Conselho Nacional de Arquivos (Conarq), de 09 de dezembro de 2014, que dispõe sobre a inserção dos documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais em programas de gestão de documentos arquivísticos dos órgãos e entidades integrantes do Sistema Nacional de Arquivos (SINAR), visando à sua preservação e acesso. Em primeira instância, a produção de fotografias na UFSM foi considerada uma atividade meio, já que essa prática não é atividade finalística de uma IFES. As fotografias estão inseridas nesse

contexto e devem obedecer ao que está previsto na publicação do Arquivo Nacional: Classificação, Temporalidade e Destinação de Documentos de Arquivo Relativos às Atividades-meio da Administração Pública (Conarq, 2001). Ao analisarmos o Código de Classificação do Conarq, encontramos dificuldade para identificar um código que contemple a função de produzir notícias e imagens para divulgação das práticas de ensino, pesquisa e extensão executadas no âmbito de atuação da Universidade. Além disso, não é facultado aos órgãos da administração pública federal a inclusão de novos códigos. Apesar de parecer ideal, a opção por utilizar a classe 900 – Assuntos diversos (Quadro 1), foi descartada, pois as classes existentes possuem uma lógica temática que não se aplica satisfatoriamente à realidade que encontramos, onde se considera as funções e atividades do órgão, conforme preconizado pelo Conselho Internacional de Arquivos (ICA).

Quadro 1 – Detalhamento da Classe 900 do Código de Classificação do CONARQ

900 ASSUNTOS DIVERSOS
910 SOLENIDADES. COMEMORAÇÕES. HOMENAGENS
920 CONGRESSOS. CONFERÊNCIAS. SEMINÁRIOS. SIMPÓSIOS. ENCONTROS. CONVENÇÕES. CICLOS DE PALESTRAS. MESAS REDONDAS
930 FEIRAS. SALÕES. EXPOSIÇÕES. MOSTRAS. CONCURSOS. FESTAS
940 VISITAS E VISITANTES

Fonte: Conarq, 2001. p. 40.

Assim, após exaustivas considerações a respeito, definimos o código 012.12 (Quadro 2) para representar a produção de documentos fotográficos, cujo objetivo é a divulgação das atividades realizadas na e pela Universidade. Esse código está configurado da seguinte forma na publicação do Conarq (2001):

Quadro 2 – Subdivisões da Classe 000 do Código de Classificação do CONARQ.

CLASSE	**000 ADMINISTRAÇÃO GERAL**
SUBCLASSE	010 ORGANIZAÇÃO E FUNCIONAMENTO
GRUPO	012 COMUNICAÇÃO SOCIAL
SUBGRUPOS	012.1 RELAÇÕES COM A IMPRENSA
	012.12 ENTREVISTAS. NOTICIÁRIOS. REPORTAGENS. EDITORIAIS.

Fonte: Elaborado pelas autoras a partir de Conarq, 2001. p. 22.

Ao estabelecermos o código de classificação 012.12, o próximo passo foi definir os pontos de acesso - indexadores - da fotografia. Nesse momento também foi incluído no rol de assuntos os termos constantes na codificação 910 a 940. Para ilustrar essa ideia, tomamos um conjunto de fotografias para exemplificar os pontos de acesso (Quadro 3).

Quadro 3 – Exemplo de pontos de acesso para cada fotografia de um mesmo fato fotografado

CONJUNTO DE FOTOGRAFIAS 1959.001 (001 A 010)*	
CÓD. CLASSIFICAÇÃO	- 012.12
PONTOS DE ACESSO	- visita de autoridade, Tarso Dutra, instalações da UFSM, Homenagem, Confraternização, inauguração, bens patrimoniais.

Fonte: Elaborado pelas autoras.
*Fotografias da UFSM disponíveis em http://fonte.ufsm.br/

Não seria arquivisticamente correto tomar um conjunto de fotografias cujas imagens foram capturadas em um único contexto, neste caso no decorrer da estadia de um visitante, e codificar tematicamente o conteúdo imagético de cada uma delas, de forma a contemplar as classes 910 a 940. Por outro lado, o código 012.12 ajusta-se bem ao caso se considerarmos a função e o objetivo primordial de produzir reportagem

e fotografias divulgando as atividades da UFSM no contexto das ações realizadas pelo visitante.

Vencido este desafio, deparamo-nos com as próximas funções arquivísticas: descrição e preservação. Há que se considerar que todo o acervo documental arquivístico, qualquer que seja seu suporte ou formato e os recursos tecnológicos de *hardware* e *software* disponíveis, deve seguir o mesmo padrão descritivo e ser preservado para acesso futuro.

A plataforma de descrição arquivística e a preservação a longo prazo

A organização eficiente de um arquivo fotográfico tem como objetivo a recuperação imediata de imagens fotográficas desejadas. Para isso, são desenvolvidos sistemas e metodologias para a recuperação de informação imagética, que terão papel decisivo no contexto da recepção das imagens pelos usuários. Até hoje, as bases metodológicas para a organização dos acervos fotográficos não têm sido enfocadas pela Arquivologia, e a consequência é uma literatura praticamente inexistente nessa área e que nos desafia a encontrar propostas coerentes entre as normativas existentes e a diversidade institucional que encontramos.

A descrição é uma função básica no tratamento de arquivos, e descrever uma fotografia, além de identificar a sua proveniência e contextualização na instituição, é enumerar as suas características e qualidades, tanto o conteúdo quanto a sua condição física. Num arquivo de fotografias, é através da descrição que uma imagem se torna acessível para os usuários. O tratamento documental de imagens, em particular o tratamento documental de fotografias, exige uma especificidade própria. A imagem em muitos casos surge sem informação escrita a ela associada e todo o trabalho de leitura e identificação é da responsabilidade do arquivista. Na visão de Manini (2008),

> [...] essa leitura é uma reconstrução, que deve ser bem menos pessoal que a construção de significado do fotógrafo, e muito cuidadosa, já que é essa leitura que dará acesso aos documentos. É por meio da leitura (...) que serão elaborados o resumo e a indexação do

> documento fotográfico. (...) o objetivo da leitura do profissional da informação é tornar o conteúdo do documento acessível, é socializar este documento; a leitura do usuário é guiada por objetivos individuais, de pesquisa, ilustração etc. (MANINI, 2008, p. 132).

Entendemos a descrição e a preservação de acervos fotográficos como funções essenciais na gestão desses acervos, bem como para todo e qualquer documento em qualquer suporte em que esteja fixado. Para Costa e Caldas (2015),

> [...] a gestão de arquivos e registros de ordem pública deve ser realizada de forma eficiente e eficaz para a promoção da responsabilidade de uma transparência de atos a uma sociedade que deve crescer em seus princípios históricos e de consciência cidadã, auxiliando na formação de políticas públicas adequadas à preservação de materiais que contribuem (sic) para a identidade cultural das comunidades. (COSTA; CALDAS, 2015, p. 2).

A UFSM possui um sistema de informações próprio, o Sistema de Informações para o Ensino (SIE), que possui um núcleo comum utilizado por todos os sistemas de negócio da Universidade. O sistema de gestão desenvolvido pela Universidade incorpora as funcionalidades de um SIGAD (Sistema Informatizado de Gestão Arquivística de Documentos) e interopera com um RDC-Arq (Repositório Arquivístico Digital Confiável) (CONARQ, 2014, 2015). Para realizar o arquivamento permanente dos documentos arquivísticos da UFSM, foi adotado o Archivematica, um *software* livre, código aberto e que está em conformidade com as normas e requisitos internacionais para um RDC-Aq.

A presunção de autenticidade dos documentos arquivísticos digitais deve se apoiar na evidência de que eles foram mantidos com uso de tecnologias e procedimentos administrativos que garantiram a sua identidade e integridade; ou que, pelo menos, minimizem os riscos de modificações dos documentos a partir do momento em que foram salvos pela primeira vez e em todos os acessos subsequentes (CONARQ, 2012). Para que os repositórios possam preservar a capacidade de reprodução dos objetos digitais é necessária

a utilização de metadados associados aos objetos digitais. Metadados, que são dados estruturados que descrevem e ajudam a compreender os documentos ao longo do tempo, são considerados fundamentais para identificar o documento arquivístico de maneira única e mostrar sua relação com outros documentos. O metadado do documento que será preservado é um dos requisitos que precisa ser analisado, cuja adequação deve ser feita de acordo com a missão e as necessidades de cada repositório (CONARQ, 2014). Um modelo de metadados foi projetado para ser a origem das informações enviadas pelo sistema de gestão da UFSM para o repositório. No modelo proposto, os metadados são criados a partir das informações geradas por eventos no sistema de gestão. Os metadados estão separados (logicamente) dos dados de gestão e podem ser utilizados de forma independente.

Os metadados dos documentos fotográficos digitais podem utilizar os padrões de descrição arquivística do Conselho Internacional de Arquivos (CIA) *General International Standard Archival Description*, ou Norma Geral Internacional de Descrição Arquivística (ISAD-G), descrições voltadas especificamente para documentos fotográficos, além de novas necessidades de descrição que surgem frente aos rápidos avanços tecnológicos (REZENDE; LOPEZ, 2014). A descrição arquivística das fotografias na UFSM está sendo realizada no *software* ICA-AtoM. AtoM é um acrônimo para "acesso à memória". Trata-se de um aplicativo de código aberto baseado na Web para descrição padronizada e acesso a arquivos. É um ambiente multilíngue e que permite o uso compartilhado por vários repositórios (instituições). O software traz por padrão as normas oficiais do CIA, tais como ISAD-(G), (*International Standard for Describing Institutions with Archival Holdings* (ISDIAH) ou Norma Internacional para Descrição de Instituições com Acervo Arquivístico), (*International Standard Archival Authority Record for Corporate Bodies, Persons and Families* (ISAAR CPF) ou - Norma Internacional de Registro de Autoridade Arquivística para Entidades Coletivas, Pessoas e Famílias) e (*International Standard for Describing Functions* (ISDF) ou Norma Internacional para Descrição de Funções), além de suportar ainda outras normas internacionais.

A descrição dos negativos flexíveis está sendo realizada no padrão da norma ISAD-G e uma cópia digital ou representante digital é inserido

como um complemento da descrição. A cópia digital de cada fotograma inserido no AtoM é produzida conforme as Recomendações para a Digitalização de Acervos Permanentes, do CONARQ. E essa cópia digital será armazenada no RDC-Arq da UFSM. Da mesma forma, as imagens originalmente digitais (fotografias digitais) são inseridas e descritas no sistema AtoM, porém com a sua configuração de captura, ou seja, serão preservadas no RDC-Arq as imagens originais digitais.

O grande desafio que surgiu na execução dessa função arquivística foi criar uma metodologia operacional que atenda a todas as imagens fixas, qualquer que seja o seu suporte e suas características físicas. A preservação dos suportes tradicionais que contém imagens e a preservação dos metadados dos documentos imagéticos digitais deve ser considerada a partir de suas especificidades e tecnologias disponíveis.

Considerações finais

São muitos os desafios encontrados na organização de um arquivo fotográfico de uma instituição de ensino superior. No caso da UFSM podemos elencar alguns principais, os quais com certeza suscitam outros.

Encontrar um ponto de equilíbrio entre os padrões internacionais de descrição arquivística, as normas nacionais – Nobrade e o Código de Classificação das atividades meio (CONARQ) e o código de classificação das atividades fim (SIGA) – e as funcionalidades do *software* AtoM é um desafio que persiste desde os primeiros estudos sobre este acervo, realizados durante a pesquisa que subsidiou a dissertação de uma das arquivistas do Departamento de Arquivo Geral, em 2010.

Conhecer as necessidades do usuário real e potencial é uma provocação suscitada por estes primeiros estudos realizados. A partir de 2016, com o desenvolvimento de projeto de difusão do acervo fotográfico[3], o qual intensificou muito a pesquisa, pode-se iniciar o delineamento do perfil do pesquisador.

[3] Projeto Retalhos da Memória de Santa Maria: Difusão e Acessibilidade. Disponível em: http://w3.ufsm.br/dag/projetoretalhos/. Acesso em: 8 dez. 2018.

Conhecer as especificidades da linguagem imagética se revelou ponto nevrálgico para a descrição arquivística, se entendermos como linguagem imagética a composição constituída tanto pela comunicação escrita da notícia, bem como pela fotografia que a acompanha. Considerando que houve um aumento expressivo de imagens, seja de mapas, desenhos, mas principalmente de fotografias inseridas na composição dos textos noticiados pela Universidade, cabe lembrar que tanto a intensidade de luz como o ângulo de uma fotografia, dentre outros aspectos técnicos, podem alterar de maneira significativa o sentido que se quer dar à imagem, tendo como resultado o interesse ou a indiferença em relação à fotografia e consequentemente ao fato divulgado.

Preservar em longo prazo a fotografia digital considerando a obsolescência de hardware e as constantes atualizações e inovações em *softwares* para captura e tratamento de imagens é um desafio permanente. Os documentos arquivísticos, neste caso as fotografias nato digitais, precisam ser confiáveis, autênticos, acessíveis e compreensíveis, o que só é possível por meio da implantação de um programa de gestão arquivística de documentos, que permitirá a sua preservação.

Consolidar padrões de descrição e metadados é uma meta que depende dos avanços da pesquisa científica na área de Arquivologia, Ciência da Informação e Documentação e se pressupõe que cases de diversas IFES irão convergir para esse objeto.

Diante da inexistência de estudos aprofundados envolvendo vocabulários controlados e sendo a terminologia arquivística referente a esses instrumentos de organização e representação do conhecimento ainda incipiente, torna-se este mais um item a ser relacionado nos desafios.

As experiências e as práticas realizadas até o momento nos conduzem a questões inquietantes, desde a instabilidade teórica no tratamento arquivístico de imagens até a sua preservação em longo prazo visando a sua disseminação para reuso. Torna-se evidente a necessidade de intensificar estudos na área e discutir novas possibilidades e enfoques. Esperamos que essa iniciativa possa subsidiar a continuidade de estudos e a formação de uma base metodológica de abordagem arquivística na consolidação do que

preconiza a Resolução 41 do CONARQ, sem, contudo, desconsiderar as particularidades e especificidades institucionais.

Referências

ARQUIVO NACIONAL. Resolução n. 43, de 4 de setembro de 2015. Altera a redação da Resolução do CONARQ nº 39, de 29 de abril de 2014, que estabelece diretrizes para a implementação de repositórios digitais confiáveis para a transferência e recolhimento de documentos arquivísticos digitais para instituições arquivísticas dos órgãos e entidades integrantes do Sistema Nacional de Arquivos - SINAR. Disponível em: http://conarq.arquivonacional.gov.br/resolucoes-do-conarq/335-resolucao-n-43-de-04-de-setembro-de-2015.html. Acesso em: 8 dez. 2018.

ARQUIVO NACIONAL. Resolução n. 41, de 9 de dezembro de 2014. Dispõe sobre a inserção dos documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais em programas de gestão de documentos arquivísticos dos órgãos e entidades integrantes do Sistema Nacional de Arquivos SINAR, visando a sua preservação e acesso. Disponível em: http://conarq.arquivonacional.gov.br/resolucoes- do-conarq/283-resolucao-n-41,-de-9-de-dezembro-de-2014.html. Acesso em: 8 dez. 2018.

ARQUIVO NACIONAL. Resolução n. 39, de 29 de abril de 2014. Estabelece diretrizes para a implementação de repositórios arquivísticos digitais confiáveis para o arquivamento e manutenção de documentos arquivísticos digitais em suas fases corrente, intermediária e permanente, dos órgãos e entidades integrantes do Sistema Nacional de Arquivos - SINAR. Disponível em: http://conarq.arquivonacional.gov.br/resolucoes-do-conarq/281-resolucao-n-39-de-29-de-abril-de-2014.html. Acesso em: 8 dez. 2018.

ARQUIVO NACIONAL. Resolução n. 37, de 19 de dezembro de 2012. Aprova as Diretrizes para a Presunção de Autenticidade de Documentos Arquivísticos Digitais. Disponível em: http://conarq.arquivonacional.gov.br/resolucoes-do-conarq/279-resolucao-n-37,-de-19-de-dezembro-de-2012.html. Acesso em: 8 dez. 2018.

ARQUIVO NACIONAL. **Classificação, temporalidade e destinação de documentos de arquivo**; relativos às atividades- meio da administração pública. Arquivo Nacional. Rio de Janeiro, 2001. Disponível em: http://conarq.arquivonacional.gov.br/images/publicacoes_textos/Codigo_de_classificacao.pdf. Acesso em: 8 dez. 2018.

COSTA, M. B.; CALDAS, R. F. Gestão de arquivos audiovisuais no enfoque do patrimônio cultural: o caso da TV Manchete. In: ENCONTRO DE NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 10., 2015, Porto Alegre. **Anais Digitais** […] Porto Alegre: UFRGS, 2015. Disponível em: http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/10o-encontro-2015/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/gestao-de-arquivos-audiovisuais-no-enfoque-do-patrimonio-cultural-o-caso-da-tv-manchete/view. Acesso em: 8 dez. 2018.

REZENDE, D.; LOPEZ, A.. Descrição arquivística de documentos fotográficos: projeto de implantação do software DigifotoWeb no Arquivo Central da UnB. Imagem em unidades informacionais: textos completos / Grupo de Pesquisa Acervos Fotográficos - 2015. *In*: ENCUENTRO DE LAS CIENCIAS HUMANAS Y TECNOLÓGICAS PARA LA INTEGRACIÓN DE LA AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE, 3., 2015, Goiânia. **Anais** […] Goiânia: UFG, 2015. p. 94-109.

FABRIS, A. A invenção da fotografia: repercussões sociais. *In*: FABRIS, A. (org.). **Fotografia**: usos e funções no século XIX. São Paulo: EDUSP, 1991. p. 11-37.

MANINI, M. P. A fotografia como registro e como documento de arquivo. *In*: BARTALO, L.; MORENO, N. A. (org.). **Gestão em Arquivologia**: abordagens múltiplas. Londrina: Editora da UEL, 2008. v. 1, p. 102-161.

PAVEZI, N. **Arquivo fotográfico**: uma faceta do patrimônio cultural da UFSM. 2010. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria. 2010.

SANTOS, C. S. **Projeto fotografia e gestão**: o arquivo digital da Agência de Notícias da UFSM. Santa Maria: UFSM, 2016.

Considerações sobre a fotografia nas unidades informacionais: sua validação como documento probatório[1]

Prof.ª Dr.ª Telma Campanha de Carvalho Madio [2]

Introdução

Esse trabalho ressalta a compreensão e a reflexão acerca da fotografia (analógica, onde há produção de negativo e positivo) como documento, produzida com intencionalidade e função definidas, destacando-se que não é possível identificar e compreender somente os elementos visuais presentes, mas contextos, objetivos/funções, procedimentos e técnicas necessárias para o resultado da imagem.

Podemos analisar registros e perceber o modo pelo qual as mais variadas formas de organização, classificação e guarda de imagens interferem e podem alterar o motivo que determinou sua produção original. Desta maneira, um assunto retratado em determinado momento

[1] Excerto de MADIO (2016).

[2] Doutora Ciências da Comunicação Professora da UNESP - Campus Marília. E-mail: telmaccarvalho@marilia.unesp.br

https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-271-0.p193-220

como o principal da imagem pode se tornar secundário posteriormente ou, até mesmo, perder sua referência iconográfica, se esta informação não for corretamente preservada.

Com essa preocupação, buscou-se evidenciar os aspectos diferenciais da fotografia como documento; discutir como se deu sua inserção nos Museus, Bibliotecas e Arquivos a fim de inferir como essas assimilações determinaram a compreensão e tratamento desse documento. Atualmente passamos pelas inovações digitais em todas as áreas e temos ainda a fotografia como um documento especial, com tratamento diferenciado e controverso, ficando ausentes diversas informações relevantes para a compreensão do documento fotográfico integralmente, ou seja, em sua totalidade interna e externa.

Levantou-se autores referenciais de várias áreas, cotejando informações relativas à introdução da fotografia nas unidades informacionais e como esses documentos eram compreendidos e tratados em consonância com as políticas e intencionalidades institucionais desses períodos. Também se pesquisou referências sobre o desenvolvimento e uso da fotografia naquele momento para compreensão da valoração desse documento.

Percebeu-se que o desconhecimento ou descaso das unidades informacionais em manter e analisar as fotografias como um processo amplo, com contextos originais de produção identificados e com formação de séries fotográficas, determinou o tratamento individual e descritivo das imagens, relegando ou negligenciando sua principal condição que é a de documento; documento produzido, guardado e mantido em um contexto histórico, com objetivos e finalidades específicas. A fotografia trabalhada com esse caráter se torna um registro e uma maneira de expressar uma ação humana carregada de intencionalidade e não somente um artefato tridimensional, expressão pura e simples, produzida aleatoriamente por sentimentalismo ou acaso.

Fotografia

Poderíamos elencar diversos usos e funções que a fotografia teve neste curto espaço de tempo, de sua descoberta oficial em 1839 (França) até nossos dias, transformando-se em um precioso registro de época, maneiras, costumes e olhares, ao mesmo tempo em que o próprio objeto e sua produção se tornaram elementos históricos, peculiares a uma determinada época. Por essas características, preconiza-se ostensivamente sua preservação, muitas vezes precipitada e desnecessariamente.

A fotografia é um processo de fixar uma imagem em uma emulsão fotossensível. No processo fotográfico, basicamente, a luz incide e age na superfície emulsionada, alterando quimicamente suas propriedades. Para tanto, utilizamos uma câmera fechada, com uma pequena abertura que permite a passagem da luz, que reage com os químicos do material fotossensível, transformando-se em uma imagem latente. Com o processo de revelação e ampliação é que conseguimos tornar a imagem visível: produção do negativo e da fotografia ampliada.

Este processo já vinha sendo pesquisado e aperfeiçoado há muito tempo e se salienta que seu desenvolvimento não foi linear nem unipessoal. Pelo contrário, seu avanço foi escalonado de descobertas pessoais, pesquisas e ensaios unidirecionados, muitas vezes entrecruzados e simultâneos, mas, os autores Newhall (2006), Frizot (1998), Sougez (2001), Kossoy (2001), e outros, apontam os experimentos de Nicéphore Niépce (França 1765-1833) como os primeiros resultados positivos para a efetivação do processo fotográfico.

Assim, percebemos que a fotografia se torna um dispositivo técnico[3] no sentido de propiciar um tipo de produção de imagem peculiar. Não mais pela mediação do lápis ou do pincel nem pelo olhar e pela representação do artista, mas pela mediação de uma máquina, de uma tecnologia que se propõe a fazer algo mais que a representação: a reprodução da realidade. É desta forma que Rouillé apresenta o fazer da fotografia:

[3] Segundo o conceito utilizado por Vilém Flusser (1998, p. 33): Trata-se da imagem produzida por aparelhos. Os aparelhos são produtos da técnica, que, por sua vez, é um texto científico aplicado.

> Com a fotografia, a produção das imagens obedece a novos protocolos. Enquanto o desenhista ou o pintor depositam manualmente uma matéria bruta e inerte (os pigmentos) sobre um suporte, sem que ocorra nenhuma (*sic*) reação química, enquanto suas imagens surgem no decorrer de seu processo de fabricação, com a fotografia acontece de maneira diferente. A imagem fotográfica surge de uma só vez, e ao final de uma série de operações químicas, no decorrer das quais as propriedades interferem com os dos sais de prata. A imagem latente (invisível) torna-se visível somente depois de ter sido tratada quimicamente, segundo um conjunto de procedimentos precisos, que necessitam de um espaço adaptado: o laboratório. (ROUILLÉ, 2009, p. 35).

A aparente facilidade em captar o visível que a fotografia apresenta favorece as mais diferentes aplicabilidades e usos – um simples retrato, paisagens, cenas urbanas –, passando assim a fazer parte de todos os momentos e segmentos sociais e, mais ainda, a representar um grande diferencial econômico e industrial capaz de alcançar um grande público, influenciando olhares e modos de viver (FREUND, 1995).

Toda essa expansão montou e reforçou, ao longo dos anos, o suposto caráter de objetividade[4]. Essa suposta objetividade se dava pelo seu constante uso como forma comprobatória dos acontecimentos, dos lugares e das personalidades, seja por meio de livros, jornais, revistas, documentos pessoais, identificações policiais ou por outros meios, responsáveis por mostrar a imagem como cópia fiel do momento congelado e eternizado pelas lentes do fotógrafo. Mais que reter o passado numa imagem, a fotografia foi instituída como um ícone autêntico da realidade, capaz de registrar verdadeiramente o seu referencial.

[4] Essa objetividade era buscada em um tipo de representação o mais fiel possível da realidade, sedimentada pela adoção da perspectiva linear. Tal perspectiva foi desenvolvida no Renascimento, estabelecendo um sistema geométrico objetivo para projetar todo o espaço tridimensional no plano bidimensional, com a convergência de todas as linhas de projeção para um único ponto fixo. Essa forma de representação da realidade se tornou a forma natural e todos os artistas ocidentais passaram a utilizar suas normas e regras na tentativa de copiar a natureza o mais fielmente possível. Esta proposta que vinha se desenvolvendo de acordo com os valores artístico-sociais das sociedades ocidentais considerava que a obra figurativa deveria ser a representação mais fiel possível das coisas existentes no universo e, principalmente, sem a intermediação humana (FRANCASTEL, 1993).

Porém, a maior legitimação do caráter de realidade da fotografia foi a aceitação e divulgação nos meios científicos da época, tornando-se não apenas uma descoberta científica em ótica e química, mas também como um método de observação e conhecimento do mundo. Rouillé (grifo nosso) ressalta esse uso, apontando que:

> A fotografia – que reproduz mais rapidamente, mais economicamente, mais fielmente do que o desenho, que registra sem omitir nada, que dissimula as imprecisões da mão, que, em resumo, troca o homem pela máquina – impõe-se imediatamente como a ferramenta por excelência, aquela que a **ciência moderna** necessita. (ROUILLÉ, 2009, p. 109).

É importante ressaltar que, como cópia do real, a fotografia foi incorporada por diversas instituições que a tomaram como registro para controle, estudos, catalogação, divulgação das atividades consideradas relevantes e importantes para a sociedade. Como observa Sontag:

> A industrialização da fotografia permitiu sua rápida absorção pelos meios racionais – ou seja (*sic*) burocráticos – de gerir a sociedade. As fotos, não mais imagens de brinquedo, tornaram-se pedras de toque e confirmações da redutora abordagem da realidade que é tida por realista. As fotos foram arroladas a serviço de importantes instituições de controle, em especial a família e a polícia, como objetos simbólicos e como fontes de informação. Assim, na catalogação burocrática do mundo, muitos documentos importantes são válidos a menos que tenham, colada a eles, uma foto comprobatória do rosto do cidadão. (SONTAG, 2006, p. 32).

Outro fator que corroborou esse caráter foi seu uso na imprensa. As reproduções de imagens em jornais e revistas eram comuns, mas com a fotografia atingiu tal simbiose entre texto e imagem, que até hoje é um recurso indispensável aos meios de comunicação. Dessa forma, a fotografia tornou-se um meio de comunicação vigoroso, rápido, barato e confiável. Para a imprensa em geral, a fotografia foi se tornando a forma mais eficiente e ágil de transmitir informações e verdades.

O desenvolvimento da fotografia impressa revolucionou o uso das imagens fotográficas, mudando a percepção e a visão das pessoas. Até então, tínhamos a noção do nosso espaço de vida, ou seja, da rua, do bairro, da cidade. Com a publicação das imagens impressas, o mundo, ou melhor, um olhar sobre o mundo se torna acessível a todos. Retomando Freund:

> A introdução da fotografia na imprensa é um fenômeno de uma importância capital. Ela muda a visão das massas. [...] Com a fotografia, abre-se uma janela para o mundo. Os rostos das personagens políticas, os acontecimentos que têm lugar no próprio país ou fora de fronteiras tornam-se (*sic*) familiares. Com o alargamento do olhar o mundo encolhe-se (*sic*). A palavra escrita é abstracta, mas a imagem é o reflexo concreto do mundo no qual cada um vive. (FREUND, 1995, p. 107).

A importância da fotografia nos meios de comunicação e o estabelecimento de maneiras de olhar, perceber e compreender nossa sociedade fez parte das preocupações de Walter Benjamin. Segundo o autor,

> [...] se uma das funções econômicas da fotografia é alimentar as massas com certos conteúdos que antes ela estava proibida de consumir – a primavera, personalidades eminentes, países estrangeiros – através de uma elaboração baseada na moda, uma de suas funções políticas é a de renovar, de dentro, o mundo como ele é – em outras palavras, segundo os critérios da moda. (BENJAMIN, 1994, p. 129).

Essa renovação e pretensa cientificidade da fotografia a introduziram em diversos segmentos, tornando-a um recurso legal e com caráter probatório, priorizando apenas o seu papel informativo e documental, relegando e camuflando as questões técnicas, autorais, ideológicas e, na maioria das vezes, os motivos originais de sua produção.

Dessa forma, temos a fotografia imersa e utilizada em diversos percursos – sociais, econômicos, políticos, culturais, científicos, médicos – que assumem por diversos interesses esse tipo de imagem como uma cópia da realidade; porém, muito mais que a imagem, temos que considerar os

circuitos que a produz, circula e guarda, já que são eles que determinaram seus significados e seu caráter probatório.

Nas palavras de Tagg (grifo nosso):

> Estava aberta a uma ampla variedade de aplicações científicas e técnicas e proporcionava uma instrumentação preparada para uma série de instituições reformadas ou emergentes, de natureza médica, jurídica e municipal, nas quais as fotografias funcionavam como um meio de arquivamento e como fonte de evidência. **Entender o papel da fotografia nas práticas documentais dessas instituições equivale a rever a história de um conjunto de crenças e enunciados, nada óbvios, sobre a natureza e a posição da fotografia, e do significado em geral, ou seja, que se articularam em uma diversidade mais ampla de técnicas e procedimentos para extrair e avaliar a 'verdade' no discurso**. Tais técnicas evoluíram por sua vez e se tornaram parte de práticas institucionais essenciais à estratégia governamental dos estados capitalistas, cuja consolidação exigiu o estabelecimento de um novo "regime de verdade" e um novo 'regime de sentido'. (TAGG, 2005, p. 81-82, tradução nossa).[5]

Posto que a fotografia, enquanto documento, teve sua validação a partir de sua inserção em circuitos definidos e estabelecidos pelos contextos sócio-políticos, priorizou-se situá-la em três instituições clássicas de estabilidade e permanência na manutenção de documentos, a saber, o Museu, a Biblioteca e o Arquivo.

[5] No original: "Estaba abierta también a una amplia variedad de aplicaciones científicas y técnicas y proporcionaba una instrumentación preparada para una serie de instituciones reformadas o emergentes, de tipo médico, legal y municipal en las cuales la fotografías funcionaban como medio de archivo y como fuente de prueba. Comprender el papel de la fotografía en las prácticas documentales de estas instituciones equivale a repasar la historia de un conjunto de creencias y afirmaciones, nada evidentes por sí mismas, sobre la naturaleza y la posición de la fotografía, y del significado en general, que se articulaban en una diversidad más amplia de técnicas y procedimientos con el fin de extraer y evaluar la "verdad" en el discurso. Tales técnicas evolucionaron a su vez y pasaron a formar parte de prácticas institucionales esenciales para la estrategia gubernamental de los Estados capitalistas, cuya consolidación exigia el establecimiento de un nuevo 'régimen de verdad' y un nuevo 'régimen de sentido'."

Unidades Informacionais

Essas instituições foram escolhidas por serem reconhecidamente instituições de organização e guarda de documentos diversificados e variados ao longo do tempo[6]. Como sinaliza Ortega,

> Durante a Idade Antiga e a Idade Média, museus, arquivos e bibliotecas constituíam praticamente a mesma entidade, pois organizavam e armazenavam todos os tipos de documentos. Esta entidade manteve-se (*sic*) inalterada até a Idade Moderna quando a produção dos livros tipográficos, entre outros motivos, levou a que as bibliotecas passassem a existir separadamente e a adquirir maior relevância enquanto elemento social. (ORTEGA, 2004, p. 3).

Entender as principais instituições de guarda se torna fundamental para a compreensão de como se deu a incorporação da fotografia e como isso é primordial para a inferência dessa assimilação e consequente divulgação desse documento.

Araújo destaca como se deu a transição das unidades informacionais, tais como as conhecemos atualmente:

> [...] se deu com a revolução francesa e as demais revoluções burguesas na Europa, que marcam a transição do antigo regime para a modernidade. Operou-se uma profunda transformação em todas as dimensões da vida humana (na política, na economia, no direito) e, dessa forma também os arquivos, as bibliotecas e os museus foram drasticamente transformados [...]. São formadas as grandes coleções, operam-se amplos processos de aquisição e acumulação de acervos, o que reforçou a natureza custodial destas instituições. (ARAÚJO, 2014, p. 12).

Importante ressaltar as fronteiras entre essas instituições, os documentos que são trabalhados e a informação disponibilizada: não se caracterizam como estanques, mas são definidas pelas funções e pelas políticas institucionais. Sabemos, hoje, o quanto os suportes variaram e os conteúdos informacionais

[6] Destaca-se que não se pretende análises críticas e/ou teóricas sobre essas instituições, mas apenas refletir sobre o momento da inserção de fotografias nas unidades informacionais.

e documentais se alteraram e expandiram, principalmente com o advento do digital. Percebe-se que essas instituições são decorrentes e resultantes de transformações históricas e sociais que determinam suas atividades e funções na interação com o público, direta ou indireta.

Murguia (grifo nosso) reforça que:

> [...] os arquivos, bibliotecas e museus, da forma como chegam hoje, obedecem a rupturas históricas. Rupturas não unicamente no sentido de mudanças sociais e econômicas, **mas mudanças numa nova maneira de pensar**. Considero que por maneira de pensar deva ser entendida a vontade de verdade que prevalece ou age em determinadas épocas, configurando diferentes mecanismos de validação. (MURGUIA, 2010, p. 15).

Temos, então, três instituições determinantes para a compreensão da sociedade ocidental, assim como a legitimação/formação de nossa história. O patrimônio[7] depositado e arquivado nessas organizações determina e define em última instância os arcabouços constitutivos da formação político-social. Suas transformações se deram no bojo das mudanças históricas, assumindo novas concepções e ação junto ao público. Assim, a autora Marques coloca a situação:

> O século XIX foi o século da institucionalização pública dos museus, bibliotecas e arquivos, determinada pela emergência de um dos atributos do Estado-nação: a função administrativa e gestão cultural. Assistiu-se então à implementação de grandes museus um pouco por todo o mundo, que abarcavam uma pluralidade de temáticas que iam desde a história natural à arte e cultura, assim como o incremento de grandes bibliotecas públicas especializadas e arquivos históricos e administrativos. (MARQUES, 2010, p. 19).

[7] Patrimônio aqui entendido segundo definição da Unesco, como um conjunto de valores tangíveis e intangíveis, e expressões que pessoas selecionam e identificam, independentemente do direito de propriedade, como reflexo e expressão de suas identidades, crenças, conhecimento e tradições, e ambientes que demandem proteção e melhoramento pelas gerações contemporâneas e transmissão para as gerações futuras. O termo patrimônio também se refere às definições de patrimônio cultural e natural, tangível e intangível, bens culturais e objetos culturais, conforme incluídos nas Convenções de Cultura da UNESCO.

É importante ter claro que a fotografia pode estar no Arquivo, ou no Museu e, em outras ocasiões, na Biblioteca. Este fato não ocorre apenas por seu caráter de reprodutibilidade técnica, mas por sua produção e/ou incorporação ao acervo da instituição, definindo seu tratamento e recuperação.

Desde o seu surgimento, a fotografia, por ter essa relevância e diversidade em seu uso, teve uma produção, acumulação e preservação por diferentes instituições públicas, privadas e, grande parte, por pessoas físicas, fotógrafos profissionais ou amadores.

O próprio anúncio da descoberta da fotografia pelo governo francês, municiando-a de um caráter oficial, contribuiu para sua institucionalização pelos organismos legais do novo Estado que se formava. Sua cientificidade e neutralidade, além da suposta cópia da realidade, tornaram-na um instrumento adequado para a tarefa de controle, prova e registro. O autor Tagg destaca que a fotografia estava intrinsecamente ligada a essas novas instituições e às novas práticas de observação, sendo fundamental e essencial seu uso para a normalização dos preceitos recentes das sociedades industriais:

> [...] para o desenvolvimento de uma rede de instituições disciplinares – polícia, prisões, asilos, hospitais, departamentos de saúde pública.
>
> Escolas e até o próprio sistema de manufatura moderno. As novas técnicas de vigilância e arquivamento contidas nessas instituições exerceram influência direta sobre o corpo social. (TAGG, 2005, p. 12, tradução nossa).[8]

Os Museus foram uma das primeiras instituições beneficiadas, segundo o entendimento de cópia da fotografia, pois permitiu a identificação visual das obras de arte e de todos os tipos de acervos, arrolando-os em um grande catálogo de controle e registro.

[8] No original: "[...] para el desarrollo de uma red de instituciones disciplinarias – polícia, prisiones, manicomios, hospitales, departamentos de salud pública. Escuelas e incluso el próprio sistema fabril moderno.-. Las nuevas técnicas de vigilância y archivo contenidas em essas instituiciones ejercían de otro modo una influencia directa sobre el cuerpo social."

Durante séculos, a instituição Museu foi construída com um espírito de posse e de ostentação, de amostra e sustentação do poder onde a primazia se dava pelo colecionismo de objetos únicos, raros, artísticos e, portanto, irreproduzíveis. Desse papel elitista, de baixa visibilidade e acesso, o Museu transforma-se em uma peça-chave para divulgação da cultura e saber das novas nações e governos, cujo objetivo era atingir o grande público e criar uma identidade Nacional, mesmo que vários objetos não pertencessem à cultura do local. As prioridades deixaram de ser apenas a guarda e a conservação e se passou a buscar uma maior democratização, divulgação e pesquisa dos objetos. Os acervos de Museus se transformam em um rico e relevante material para estudos e passaram a ter uma função pedagógica para a ciência e no entendimento das transformações das sociedades.

Em um primeiro momento, a fotografia foi muito utilizada pelo Museu para auxiliar o serviço de conservação e restauro das obras, pois se ampliava aspectos e locais onde era preciso intervenção. Sougez (2001) aponta que em 1882 foi criado o primeiro laboratório de fotografia científica em um Museu. Foi o Staatlischmuseum de Berlim. Ainda, segundo a autora, "Na actualidade, a maioria dos grandes museus conta com um laboratório dedicado à conservação e restauro das obras, utilizando para isso técnicas em boa parte fotográficas." (SOUGEZ, 2001, p. 204).

A fotografia foi utilizada e incorporada como complemento aos estudos de diversos Museus, como os antropológicos, policiais, de arquitetura, de história, pois:

> Fotografias também podem fornecer contexto para um objeto. Em museus científicos, fotografias de campo, imagens de escavações arqueológicas mostrando objetos *in situ* e registros fotográficos de encontros antropológicos fornecem documentação valiosa de objetos e pode ser considerada parte do próprio acesso a eles. Os museus históricos, as condições de sua estrutura original ou o local, ou para mostrar como foi usado. Coleções de arte podem ser mostradas dentro do contexto da casa de um colecionador e em instalações anteriores. Obras de arte podem ser documentadas durante o processo de criação. (MUSEUM ARCHIVES, 2004, p. 124, tradução nossa).[9]

[9] No original: "Photographs can also provide context for an object. In scientific museums, field photographs, images of archaeological excavations showing objects in situ, and photographic records of anthropological

No controle e identificação das peças de Museu, a fotografia teve um papel preponderante, pois permitia o registro desses objetos de uma maneira mecânica e muito mais precisa que os desenhistas. Por isso esse tipo de acervo nos Museus é rico e variado. Além disso, com o passar do tempo, outros estudos e pesquisas foram incorporados e realizados sobre esse acervo, como, por exemplo, história da fotografia, linguagens de época, como se faziam os registros etc.

Nesse sentido, a fotografia tem um caráter auxiliar nessa instituição, seja na catalogação do acervo, na reprodução das obras, objetos e/ou coleções, nos estudos de arquitetura, das instalações do Museu ou da cidade em que está localizado. Durante esse período a fotografia não era o objeto principal do Museu, mas fornecia informações visuais importantes para complementar os estudos da área de atuação da instituição, fosse qual fosse, desde estudos relacionados a ciências naturais ou a estudos artísticos. A preocupação não era com as possibilidades criativas da fotografia, mas com o caráter de reprodução do real.

Durante muito tempo, as várias tentativas de trabalhar a fotografia com possibilidades artísticas era um papel das galerias de arte e de alguns clubes de fotografia amadora. Nas palavras de Dobranszky,

> Grande parte desses fotógrafos citados foi exposta em galerias na cidade de Nova York. A Julien Levy Gallery, de Julien Levy, a Na American Place, de Stieglitz, e a Modern Photography, de Clarence White são algumas delas. Mesmo que espaço de arte, as galerias não possuíam o peso da legitimação institucional. E outros museus que expunham fotografias em seus espaços relutavam em considerar o meio uma expressão a altura da pintura ou da arquitetura. (DOBRANSZKY, 2008, p. 3).

Nesse período, a fotografia foi utilizada para criar um grande repertório do mundo, onde todas as coisas eram passíveis e possíveis de registro e serviriam para enriquecer os acervos dos Museus, promovendo exposições, pesquisas, entretenimento. Era a formação de uma grande

encounters provide valuable documentation of objects and may be considered part of the accession itself. History

enciclopédia visual que iria consolidar as referências e a memória de nossa sociedade.

Os Museus, portanto, já tinham exposto fotografias, mas estas ainda não haviam sido incorporadas e legitimadas por essas instituições como obras de arte. Esse quadro só iria se alterar em 1940, quando foi criado o Departamento de Fotografia do *Museum of Modern Art* (MoMA) de Nova Iorque, Estados Unidos.

> A primeira [estratégia] consistiu na institucionalização da chamada fotografia direta pelo Departamento de Fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova York, criado em 1940. Sob a curadoria de Beaumont Newhall (1940-1945) o Departamento iria estabelecer os critérios definidores do que seria a fotografia artística. Segundo Cristopher Phillips a transformação cultural que possibilitou a assimilação da fotografia como arte pelo museu foi paradoxal: o museu passou a valorizar a fotografia não enquanto imagem reprodutível e versátil, mas enquanto objeto de coleção, pautado por valores como raridade, autenticidade, expressão pessoal e virtuosismo técnico. (COSTA, 2008. p. 133)

A partir desse momento, a fotografia, que anteriormente era restrita a exposições em locais específicos e quando exposta em Museus a ênfase era em seu caráter objetivo e científico, passa a ter um espaço próprio dentro dessas instituições, alcançado seu local dentro das artes. A linguagem, as experimentações, os limites e os recursos são explorados e valorizados. Os profissionais passam a ter reconhecimento e o mercado se amplia consideravelmente. A legitimação da fotografia com esse viés favoreceu que os acervos, anteriormente constituídos pelos Museus com imagens de caráter documental, fossem trabalhados e compreendidos também por seus valores artísticos, já que o reconhecimento de um trabalho autoral e estético dessas imagens foi validado nesse e por esse circuito.

Percebe-se, portanto, que a fotografia sempre teve uma inserção dentro do Museu, trabalhada diferentemente de acordo com a política e especialidade primordial de cada um. Porém, a legitimação nesse espaço se deu em um primeiro momento, como uma busca de ter uma cópia fiel

da realidade e posteriormente o reconhecimento artístico e transformador. A discussão acerca da fotografia ser arte ou documento está superada e esse tema é tratado, hoje, corriqueiramente, por esses espaços, como muito bem coloca Sontag:

> A circunstância de todos os tipos de fotografia formarem uma tradição contínua e interdependente exprime a premissa outrora surpreendente, e hoje aparentemente óbvia, que se encontra subjacente ao gosto fotográfico contemporâneo e autoriza a expansão indefinida desse gosto. Essa premissa só se tornou plausível quando a fotografia foi aceita por curadores e historiadores e passou a ser exposta normalmente em museus e galerias de arte. A carreira da fotografia no museu não contempla um estilo em particular; em vez disso, apresenta a fotografia como uma coleção de intenções e de estilos simultâneos que, por mais diferentes que se mostrem, não são absolutamente entendidos como contraditórios. (SONTAG, 2006, p. 148).

Os primeiros registros de uma Biblioteca datam do terceiro milênio a.C. e ao longo de todos esses séculos foi se transformando em um local essencial para o conhecimento e para o saber. As atividades e tipos de acervos trabalhados pelas Bibliotecas foram se alterando e se adaptando aos momentos históricos, sociais e culturais, refletindo práticas e padrões estabelecidos. Segundo Lemos:

> Nesse processo evolutivo, as bibliotecas, (sic) foram se diversificando, seja por causa do tipo de material que reúnem, seja por causa do tipo de usuário a que atendem prioritariamente. Quanto ao tipo de material, existem bibliotecas apenas de periódicos (hemerotecas), de filmes (filmotecas ou cinematecas), de partituras musicais, de textos em braile, de discos (discotecas), de vídeos (videotecas), de materiais didáticos, de gibis (gibitecas) etc. A idéia do acervo de coisas úteis e educativas amplia-se aos brinquedos e jogos dando origem às brinquedotecas ou ludotecas. Quanto aos usuários, há bibliotecas públicas (para estudantes e professores), bibliotecas especializadas (para estudiosos e pesquisadores) e bibliotecas especiais (para grupos especiais de usuários). Em geral, porém, a tipologia da biblioteca refere-

> se a bibliotecas nacionais, públicas, escolares, universitárias, especializadas e especiais. (LEMOS, 2008, p. 107).

O papel de agrupar e colecionar obras que são selecionadas de acordo com a tipologia e políticas estabelecidas acarretam a existência de uma diversidade e variedade de materiais trabalhados pelas Bibliotecas. Otlet destaca esta variedade (grifo nosso):

> A biblioteca contém as seguintes categorias de obras, muitas vezes constituídas em divisões especiais: 1º livros; 2º folhetos; 3ª obras de consulta; 4ª publicações oficiais; 5ª boletins oficiais (contendo as mais recentes leis, tratados e atos legislativos); 6º documentos oficiais de governos, parlamentos e grandes administrações (regulamento, anuários oficiais, atas de debates parlamentares, textos de projetos de lei e de orçamentos, relatórios apresentados aos corpos legislativos dos diferentes ministérios, estatísticas etc.); 7º manuscritos (gabinete de manuscrito, gabinete de mapas e planos); 8º mapas de geografia e atlas (planos de edifício, máquinas e equipamentos); 9ª impressões (gabinete de impressão); 10ª publicações periódicas (periodioteca); 11ª jornais diários (hemeroteca); 12ª **fotografia** (fototeca); 13ª música. (OTLET, 2007, p. 343, tradução nossa).[10]

Esse trecho do livro de Paul Otlet publicado originalmente em 1934 já indicava a fotografia como uma das categorias de obras existentes nas Bibliotecas. A inserção dessa obra aconteceu praticamente ao mesmo tempo de seu anúncio, pois, como falado anteriormente, a fotografia tornou-se uma das melhores formas de representar o mundo, seus aspectos, personalidades, curiosidades e atividades científicas, transformando-se, assim, em um objeto propício às pesquisas, consultas e lazer dos usuários da

[10] No original: "La biblioteca contiene las seguintes categorias de obras, a menudo constituídas em divisiones especiales: 1ª libros; 2ª folletos; 3ª obras de consulta; 4ª publicaciones oficiales; 5ª boletines oficiales (contienen las leyes, tratados y actas legislativas más recientes); 6ª documentos oficiales de los gobiernos, parlamentos y grandes administraciones (reglamento, anuarios oficiales, actas de debates parlamentários, textos de proyectos ley y de presupuestos, informes presentados a los cuerpos legislativos de los diferentes ministérios, estadísticas, etc.); 7ª manuscritos (gabinete de manuscritos, gabinete de mapas y planos); 8ª mapas de geografia y atlas (planos de edifício, máquinas y aparatos); 9ª grabados (gabinete de estampas); 10ª publicaciones periódicas (periodicoteca); 11ª periódicos diários (hemeroteca); 12ª fotografia (fototeca); 13ª música."

Biblioteca. Afinal, a existência da Biblioteca está sedimentada no interesse e objetivo de seu público, que são os mais diversos.

Na França, o recolhimento de fotografias por Bibliotecas, além de ser um modelo, também era algo usual. Podemos comprovar tal fato quando:

> Na mesma época em que o governo francês estabeleceu o Depósito Legal para a fotografia em 1851, com sede na Biblioteca Nacional, lançou o projeto Missão Heliográfica com o objetivo de fotografar o patrimônio histórico e artístico do país. A Comissão de Monumentos Históricos encarregou cinco fotógrafos para as reportagens: Edouard Baldus, Henrique Le Secq, Gustave Le Gary, Mestral e Hipolite Bayard. Foram recolhidos e guardados 300 negativos em papel conservados nos Arquivos de Fotografias de Paris e mostram o patrimônio danificado ou destruído na guerra franco-prussiana e nas duas guerras mundiais. A missão foi a base para a criação da Caisse Nationale des Monuments Historique et des Sites, cuja função é conservar e divulgar os relatórios fotográficos da Direcção do Património. (SALVADOR BENÍTEZ; SANCHEZ-VIGIL, 2013, p. 29-30, tradução nossa). [11]

Essas ações foram extremamente importantes e relevantes na concretização do papel da fotografia nessa unidade informacional, mas provocaram entendimento incorreto e dúvidas do correto processamento técnico informacional.

Uma das formas mais comuns de entrada de fotografias na Biblioteca se deu com a doação de várias coleções particulares, pois foi uma prática entre os aficionados da técnica e de fotógrafos amadores e profissionais. A autora Isabel Ortega exemplifica como tal ocorre:

[11] No original: "Al tiempo que el Goberno francês establecía el Depósito Legal para la fotografia em 1851, com sede en la Biblioteca Nacional, puso en marcha el proyecto Mission héliographique com el objetivo de fotografiar el patrimônio histórico y artístico del país. La Comisión de Monumentos Históricos encargo a cinco fotógrafos los reportajes: Edouard Baldus, Henri Le Secq, Gustave Le Gary, Mestral y Hipolite Bayard. Se recopilaron 300negativos en papel que se conservan en los Archivos Photographiques de París y se muestran el patrimônio luego danado o destruído en la guerra franco-prusiana y en las dos mundiales. La mision fue base de la creación de la Caisse Nationale des Monuments Historique et des Sites, cuya función es conservar y difundir los reportajes fotográficos de la Dirección del Patrimonio."

> É uma coleção de formação acidental ou espontânea que não responde a um trabalho de compilação sistemático ou programado. Ao longo da existência da biblioteca, as fotografias foram acumuladas de diferentes formas, algumas burocráticas jurídicas, como as que vêm do Registro de Propriedade Intelectual, outras foram adquiridas por seu interesse iconográfico ou documental, o que não exclui seu interesse fotográfico, embora este não tenha sido o primeiro motivo para sua aquisição. E muitos deles foram segregados do material de interesse que foi doado à biblioteca ou comprados, sendo este um dos principais motores na formação deste bloco de material. (ORTEGA, 1991 apud SÁNCHEZ-VIGIL, 2006, p. 250, tradução nossa).[12]

Muitas vezes também a não existência de um Arquivo acarretava o envio de materiais iconográficos para serem preservados na Biblioteca. Schellenberg já alertava sobre essa transferência de documentos oficiais para as Bibliotecas, quando eram originalmente de Arquivo:

> Embora as bibliotecas hajam, muitas vezes, recolhido arquivos públicos, esta prática deve ser lamentada. É lógico que as bibliotecas prestaram serviços de grande utilidade à cultura, pela preservação de arquivos, quando não existiam instituições próprias para cuidar dêsse material. Mas, uma vez que o govêrno crie uma biblioteca e um arquivo, essas organizações não devem competir entre si na aquisição dos documentos públicos. A biblioteca, neste caso, não deve, de maneira alguma, recolher documentos oficiais. Nem deve guardar peças que hajam sido alienadas, indevidamente, de uma administração, pois tais peças são parte constituintes de um corpo de documentos correlatos. (SCHELLENBERG, 1974, p. 24).

John Tagg aborda como as fotografias que relatavam a grande depressão norte americana de 1929, advinda da quebra da Bolsa de

[12] No original: "Es una colección de formación acidental o espontânea que no responde a un labor recopiladora sistemática o programada. A lo largo de la existencia de la biblioteca, las fotografias se han ido acumulando procedentes de distintas vías, unas burocrático legales, como son las que proceden del Registro de la Propriedad Intelectual, otras fueron compradas por su interés iconográfico o documental, lo cual no excluye su interés fotográfico, aunque no fue esta la razón primera de su adquisición. Y muchas de ellas fueron segregadas del material de interés que era donado a la biblioteca o comprado por esta, siendo este uno de los principales motores en la formación de este bloque de material."

Valores de Nova Iorque e as consequências para os agricultores e pequenos fazendeiros realizadas na década de 1930 nos Estados Unidos, pela *Farm Security Administration*, órgão vinculado ao Governo Federal Americano, acabaram sendo depositadas na Biblioteca do Congresso (*Library of Congress*)[13]. Mostra que não foi um caso isolado e era prática comum o envio de fotografias de departamentos governamentais para a Biblioteca (TAGG, 2005, p. 217). O autor discutiu as questões do realismo fotográfico e as manipulações e usos que o governo fez com esses documentos. Porém, o que se ressalta é o fato de que os documentos não ficavam no Arquivo do departamento responsável, mas eram encaminhados para a Biblioteca do Congresso.

Outras Bibliotecas que também recebiam diversos materiais de pesquisas e estudos são as denominadas científicas, no que Briet já nos alertava, em 1950, sobre a diversidade de materiais desse segmento: "A busca científica se estende a itens documentais de todos os tipos, iconográficos, metálicos, monumentais, megalíticos, fotográficos, rádio-televisivos." (BRIET, 1951, p. 12, tradução nossa)[14].

Fica claro, então, que a fotografia, por ser um documento relativamente novo, era coletada e/ou doada e inserida nos diversos tipos de Biblioteca existentes, cujo objetivo era colecionar e disponibilizar seu acervo. Novamente seu caráter fidedigno apregoado nos mais diversos campos do saber definiu demandas para registro e tratamento.

Percebe-se, assim, que o uso da fotografia validava e legitimava a busca de cientificidade e objetividade da sociedade desse momento histórico, que se refletia nas instituições oficiais e sociais do período. É também nessa fase que a instituição Arquivo[15] se transforma radicalmente de depósito de documentos oficiais e legais dos governantes em local voltado para garantir o direito do cidadão e o acesso à população em geral.

---

[13] Mais informações: http://www.loc.gov/.

[14] No original: "*The scientific quest extends itself to documentary items of all types, iconographic, metallic, monumental, megalithic, photographic, radio-televised.*"

[15] O surgimento do Arquivo acompanha o desenvolvimento da escrita e os primeiros registros de arquivos apareceram no Oriente. Seu desenvolvimento foi tema de diversos autores, entre eles Rousseau & Couture; Duchein; e Schellenberg, entre outros.

Esta transformação foi desencadeada pela Revolução Francesa (1789) e se tornou o grande marco do Arquivo moderno, que passa a ser aberto a todos, garantindo a guarda e a consulta aos documentos. A partir da visão de que o Arquivo é uma instituição não somente da administração pública, mas de todos os segmentos que compõem a sociedade, descobre-se que o documento, além de servir como prova, passa a ter o valor de testemunho da história (GAGNON-ARGUIN, 1998, p. 31).

A vinculação entre Arquivo e fotografia foi imediata, pois respondia a essa sociedade de uma forma científica e objetiva, sendo de acesso a todos e não apenas a uma classe privilegiada. Schwartz destaca que não apenas os avanços tecnológicos e o colecionar o mundo eram realizados com o caráter de cópia da realidade pela fotografia para depósito no Arquivo, mas também "Era uma maneira de comunicar fatos empíricos – "fatos brutais" – de forma visual, supostamente não mediada, no espaço e no tempo. O testemunho fotográfico tornou-se um substituto para o testemunho ocular." (SCHWARTZ, 2000, p. 11, tradução nossa)[16].

Talvez o primeiro marco de definição do que é Arquivo, posterior à Revolução Francesa, tenha sido a obra *Handleiding Voor het Ordenen em Beschrijven Van Archieven*, um manual publicado pela Associação Holandesa de Arquivistas no ano de 1898, escrito por S. Muller, J. A. Feith e R. Fruin. Nesse texto, Arquivo é definido como:

> [...] conjunto de documentos escritos, desenhos e material impresso, recebidos ou produzidos oficialmente por um órgão administrativo ou por um de seus funcionários, na medida em que tais documentos se destinavam a permanecer sob custódia desse órgão ou funcionário. (apud SCHELLENBERG, 2006, p. 14).

Essa definição de Arquivo é a mais próxima do anúncio da descoberta da fotografia e se constata que não houve a incorporação desse novo formato nem sua inserção nas recomendações da área. Segundo Lacerda (2008), um dos primeiros teóricos a tratar da fotografia na definição dos documentos

[16] No original: "*It was a way of communicating empirical facts – 'brutal facts' – in visual, purportedly unmediated form across space and time. Photographic witnessing became a substitute for eye witnessing.*"

próprios do Arquivo foi Schellenberg, historiador norte americano que se dedicou às questões arquivísticas administrativas (grifo nosso):

> Todos os livros, papéis, mapas, **fotografias** ou outras espécies documentárias, independentemente de sua apresentação física ou características, expedidos ou recebidos por qualquer entidade pública ou privada no exercício de seus encargos legais ou em função de suas atividades e preservados ou depositados para preservação por aquela entidade ou por seus legítimos sucessores como provas de suas funções, sua política, decisões, métodos, operações ou outras atividades, ou em virtude do valor informativo dos dados neles contidos. (SCHELLENBERG, 1974, p. 18).

Porém, isso foi somente na década de 1950, muito posterior à descoberta da fotografia. Vemos aqui um grande paradoxo, pois, ao mesmo tempo, a fotografia foi e era cada vez mais utilizada por instituições que a produziam, guardavam e mantinham, mas sua função e objetivo original, na maioria das vezes, não eram preservados, ficando consequentemente somente os registros visíveis da imagem.

A autora Nancy Bartlett identifica que existem referências ao uso da fotografia desde 1840, como os arquivos de fugitivos criminais das polícias da Bélgica, Suíça e do estado americano da Califórnia (BARTLETT, 1996). Sánchez-Vigil enumera diversas instituições policiais, de Paris, Inglaterra e Espanha que aplicaram a fotografia como identificação. Destaca o trabalho do "[...] médico e antropólogo Alphonse Bertillon (Paris, 1853-1914) [que] se entregou ao estudo de um novo método no qual combinou fotografia e antropometria para conseguir uma identificação fiável e localização imediata dos tipos [...] (SÁNCHEZ-VIGIL, 2006, p. 40, tradução nossa).[17]

As administrações públicas em geral incorporaram essa técnica em suas rotinas, mas por ter esse caráter de prova e registro era acumulada diferentemente do restante dos documentos. A assimilação da fotografia com o discurso de objetividade e cientificidade teve sua consolidação quando os tribunais começaram a aceitá-la como evidência e prova:

[17] No original: "[...] *médico y antropólogo Alphonse Bertillon (París, 1853-1914) se entregó al estudio de un nuevo método en el que combinó fotografía y antropometría para conseguir una identificación fiable y localización inmediata de los tipos* [...]."

> Isso não ocorreu até o final da década de 1850 nos Estados Unidos, no início da década de 1860 na Grã-Bretanha e no início do século XX no Canadá, quando provas fotográficas foram mencionadas em casos que foram contestados, e que relatos discutindo decisões sobre fotografias começaram a aparecer em um caso de apelação, registros e em periódicos legais contemporâneos. (CARTER, 2010, p. 26-27, tradução nossa).[18]

Esses usos, que tratavam os elementos visuais presentes na fotografia como a realidade captada por uma técnica científica e sem a intervenção humana, foram legitimados por instituições e assimilados pela sociedade em geral. Essa compreensão, em grande parte, acarretou e atrasou durante anos o tratamento arquivístico desses documentos.

Portanto, tem-se o uso da fotografia pelos Arquivos como o registro da realidade praticamente desde o anúncio oficial de sua descoberta, mas o tratamento dispensado a esses documentos era distinto dos demais. Tornou-se documento probatório e, como tal, deveria ser acumulado e tratado especificamente. Porém, esse trecho do autor Arlindo Machado alerta que não podemos considerar essa realidade como tal, já que é própria de uma representação:

> A realidade não é essa coisa que nos é dada pronta e predestinada, impressa de forma imutável nos objetos do mundo: é uma verdade que advém e como tal precisa ser intuída, analisada e produzida. Nós seríamos incapazes de registrar uma realidade se não pudéssemos ao mesmo tempo criá-la, destruí-la, deformá-la, modificá-la: a ação humana é ativa e por isso as nossas representações tomam a forma ao mesmo tempo de reflexo e refração. A fotografia, portanto, não pode ser o registro puro e simples de uma imanência do objeto: como produto humano, ela cria também com esses dados luminosos uma realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente nela. (MACHADO, 2015, p. 48).

[18] No original: "*It was not until the late 1850s in the United States, the early 1860s in Great Britain, and the early twentieth century in Canada that photographic evidence was mentioned in cases that were challenged, and that reports discussing rulings on photographs began appearing in appellate court case records and in contemporary legal journals*."

O entendimento da fotografia como representação não foi incorporado ou compreendido e como documento de Arquivo, os registros fotográficos, segundo Schwartz (2000, p. 34, tradução nossa), "foram assumidos como precisos, confiáveis, autênticos, objetivos, neutros, sem mediação. Eles também venderam a permanência."[19]

Esses documentos são reconhecidamente de Arquivo, mas, em muitos casos, como abordado anteriormente, tinham uma função institucional, porém eram encaminhados para a Biblioteca ou Museu, pela primazia do visual. Naquela época, tinha-se a fotografia como a janela para o mundo, sem a intermediação e/ou mediação humana, portanto neutra e objetiva, com a percepção de estar observando diretamente o objeto ou fato registrado. Ainda segundo Schwartz:

> Essas crenças serviram para naturalizar o conteúdo da fotografia e velar as escolhas humanas e os valores culturais envolvidos em sua produção e consumo. As fotografias, por causa de sua transparência e verdade, foram, assim, creditadas como sendo não apenas uma maneira de ver através do espaço, mas também uma maneira de ver essas coisas – qualidades, características, emoções, valores – que no espaço não tinham manifestação visível. (SCHWARTZ, 2000, p. 16, tradução nossa).[20]

Esse entendimento arraigado e naturalizado da fotografia como prova se tornou senso comum; ela deveria ser guardada e trabalhada diferentemente do textual, apartada dos demais documentos que a gerou, contradizendo toda a lógica das relações institucionais, fundamentais para a manutenção de sua procedência. A preservação desses vínculos orgânicos é o ponto basilar de documentos de Arquivo. Contrariamente a esses preceitos, a fotografia durante muitos anos foi tratada como documentação especial, por seu caráter realista e de prova, além de sua fragilidade e tipo de suporte.

[19] No original: "[…] *were assumed to be accurate, reliable, authentic, objective, neutral, unmediated. They also trafficked in permanence*."

[20] No original: "*These beliefs served to naturalize the content of the photograph, and veil the human choices and cultural values involved in its production and consumption. Photographs, because of their transparency and truth, were thus credited with being not only a way of seeing across space, but also a way of seeing those things – qualities, characteristics, emotions, values – that, in space, had no observable manifestation*."

Vários autores da área, posteriormente, destacaram a relevância de se incorporar as fotografias nos procedimentos arquivísticos. Rousseau e Couture (grifo nosso) sintetizaram assim essa questão:

> Se é verdade que uma das primeiras tarefas do arquivista em matéria de arquivos fotográficos foi a de salvaguardar o maior número possível desses documentos durante muito tempo menosprezados, o mesmo não acontece actualmente. Como qualquer outro suporte informático, **as fotografias devem efetivamente ser objecto de uma avaliação e de uma seleção**. (ROUSSEAU; COUTURE, 1998, p. 232).

Considerações

Retomando o significado de fotografia que, literalmente, significa escrita com a luz, percebe-se que ela pode ser considerada escrita, no sentido que expressa ideias em um suporte apresentado sintaticamente. Compõe-se de processos e procedimentos que escrevem a partir de nossa realidade tridimensional, em um documento bidimensional, que deverá ser decodificado por uma leitura. Acostumou-se a leituras instantâneas e superficiais, tornando-se fácil esquecer as origens funcionais, a relação de evento-documento incorporado na fotografia, sua guarda e os produtos resultantes. A suposta verdade da fotografia é assim colocada por Rouillé:

> Ora, contrariamente ao que se pode experimentar com a prática fotográfica a mais banal, a verdade, aliás, como a realidade, jamais se desvenda diretamente, através de simples registro. A verdade está sempre em segundo plano, indireta, enredada como um segredo. Não se comprova e tampouco se registra. Não é colhida à superfície das coisas e dos fenômenos. Ela se estabelece. Aliás, é a função dos historiadores, dos policiais, dos juízes, dos cientistas ou dos fotógrafos estabelecer, conforme procedimentos sempre específicos, a versão da verdade e de atualizá-la em objetos dotados de formas. Daí, (sic) resultam a verossimilhança e a probabilidade, mais do que a verdade. A verdade dos fatos e das coisas não coincide com a verossimilhança dos discursos e das imagens. (ROUILLÉ, 2009, p. 67).

Deve-se pensar que a fotografia é mais um tipo de artefato da linguagem visual que o homem desenvolveu para conseguir representar, interpretar e expressar à sua maneira o mundo em que vive e suas inquietações. São mensagens que precisam ser decodificadas e que só serão compreendidas em sua totalidade se conseguir captar não só seus elementos visuais, mas o contexto em que foram produzidas e em que estão inseridas.

Esse circuito institucional em que a fotografia se consolidou, principalmente Museus, Bibliotecas e Arquivos, pode ser analisado como a busca dessas instituições por trabalhar e apresentar documentos únicos, fidedignos e verdadeiros que exprimem a realidade concretamente e sem interferência humana.

Percebe-se nas três Unidades Informacionais uma supervalorização da imagem individual em detrimento da preservação da série ou conjunto, assim como do processo de sua produção. As práticas nesses lugares se caracterizam por uma variedade de rotinas profissionais e particulares; seja por meio da espacialidade e/ou do determinismo institucionais, o tratamento documental, através da organização e/ou arranjo, passará pelo crivo dos conceitos de fundo ou coleção.

Seu uso como documento, portanto, não se dá apenas por ser uma cópia da realidade, mas por ser constituída de contextos, representações e intencionalidades de uma época. Para tanto, é imprescindível e fundamental a preservação desse contexto original de produção, sendo necessária uma guarda que assegure a integridade de todo esse sistema, procedimentos e processos que resultaram nas imagens. Esse aspecto foi e ainda é negligenciado quando se discute o tratamento documental de fotografias. Porém, seja a chamada produção orgânica de documentos assumida pela Arquivologia, seja a acumulação artificial defendida no tratamento bibliotecário e museológico, o cerne do problema reside no fato de que as fotografias devam sempre ser consideradas nos seus sistemas, conjuntos e sequências, e não isoladamente. Portanto, Arquivos, Bibliotecas e Museus deveriam considerar esse conjunto, séries ou sequências, comoenunciados de linguagem. Enunciados manifestos não unicamente na guarda de fotografias, mas também na disposição, arranjo e apresentação.

> São nos procedimentos destas instituições onde devemos procurar a fotografia, se quisermos entender o **poder** que começou a ser concedido a ela no último quartel do século XIX. É também no surgimento de novas instituições de conhecimento onde devemos buscar o mecanismo que permitiu a fotografia funcionar, em certos contextos, como uma espécie de prova [...]. (TAGG, 2005, p. 89, tradução nossa).[21]

Referências

ARAÚJO, C. A. A. **Arquivologia, Biblioteconomia, Museologia e Ciência da Informação**: o diálogo possível. Brasília, DF: Briquet Lemos Livros; São Paulo: ABRAINFO, 2014.

BARTLETT, N. Diplomatics for photographic images: academic exoticism? **The American Archivist**, Menasha, v. 59. p. 486-494, Fall 1996.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v. 1)

BRIET, S. **What is documentation?**: english translation of the classic french text. Scarecrow Press, 1951. Disponível em: http://ella.slis.indiana.edu/~roday/what%20is%20documentation.pdf. Acesso em: 12 nov. 2015.

CARTER, R. G. S. Ocular proof: photographs as legal evidence. **Archivaria**: the journal of the Association of Canadian Archivists, Ottawa, n. 69. p. 23-43, 2010.

COSTA, H. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 131-173, dez. 2008. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101- 47142008000200005&script=sci_arttext. Acesso em: 21 nov. 2018.

DOBRANSZKY, D. A. **A legitimação da fotografia no Museu de Arte**: o Museum of Modern Art de Nova York e os anos Newhall no Departamento de fotografia. 2008. Tese (Doutorado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

FLUSSER, V. Ensaio sobre fotografia: para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

FRANCASTEL, P. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

[21] No original: "Es en los procedimentos de estas instituciones donde debemos buscar la fotografia, si queremos entender el poder que comenzó a otorgarse a la fotografia en el último cuarto del siglo XIX, Es también en la aparición de nuevas instituciones de conocimiento donde debemos buscar el mecanismo que permitió a la fotografia funcionar, em determinados contextos, como uma especie de prueba [...]."

FREUND, G. **Fotografia e sociedade**. Lisboa: Veja, 1995.

FRIZOT, M. Os continentes primitivos da fotografia. **Revista do Instituto do Patrimônio Artístico e Nacional,** Rio de Janeiro, n. 27. p. 37-43, 1998.

GAGNON-ARGUIN, L. Os arquivos, os arquivistas e a Arquivística: considerações históricas. *In*: ROUSSEAU, J.-Y.; COUTURE, C. **Os fundamentos da disciplina arquivística**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998. p. 29-60.

KOSSOY, B. **Fotografia & história**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LACERDA, A. L. **A fotografia nos arquivos**: um estudo sobre a produção institucional de documentos fotográficos das atividades da Fundação Rockefeller no Brasil no combate à febre amarela. 2008. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

LEMOS, A. A. B. Bibliotecas. *In*: CAMPELLO, B.; CALDEIRA P. T. (org.). **Introdução às fontes de Informação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: uma teoria da fotografia São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MADIO, T. C. C. **Documento de Arquivo:** fotografia. 2016. Tese (Livre-Docência) - Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília:2016.

MARQUES, I. C. **O museu como sistema de informação**. 2010. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2010.

MURGUIA, E. I. **Memória**: um lugar de diálogo para Arquivos, Bibliotecas e Museus. São Carlos: Compacta, 2010.

NEWHALL, B. **Historia de la fotografia**. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

ORTEGA, C. D. Relações históricas entre Biblioteconomia, Documentação e Ciência da Informação. **Datagramazero**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 5, out. 2004. Artigo 3.

ORTEGA, I. Los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional. Su naturaleza y estrutura. **A Distancia**, enero de 1991. p. 78-88.

OTLET, P. **El tratado de documentación**: el libro sobre el libro: teoria y práctica. Murcia: Edit.um, 2007.

ROUILLÉ, A. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac, 2009.

ROUSSEAU, J.-Y.; COUTURE, C. **Os fundamentos da disciplina arquivística**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

SALVADOR BENÍTEZ, A.; SANCHEZ-VIGIL, J. M. **Documentación fotográfica**. Barcelona: Editorial UDC, 2013.

SÁNCHEZ-VIGIL, J. M. **El documento fotográfico**: historia, usos, aplicaciones. Gijón: Ediciones Trea, 2006.

SCHELLENBERG, T. R. **Arquivos modernos**: princípios e técnicas. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1974.

SCHWARTZ, J. M. Records of simple truth and precision: photography, archives, and the illusion of control. **Archivaria**: the journal of the Association of Canadian Archivists, Ottawa, n. 50, p. 1-40, 2000.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SOUGEZ, M.-L. **História da fotografia**. Lisboa: Dinalivro, 2001.

TAGG, J. **El peso de la representación**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2005.

UNESCO. **Recommendation concerning the protection and promotion of museums and collections, their diversity and their role in society**. Paris: UNESCO, 2015. Disponível em: http://umac.icom.museum/wp-content/uploads/2018/08/246331m.pdf. Acesso em: 22 nov. 2018.

WYTHE, D. (ed.). **Museum archives**: an introduction. Chicago: The Society of American Archivists, Museum Archives, 2004.

Imagem, Memória e Informação

Síntese de uma trajetória

O estado da arte da análise da informação de imagens fotográficas e fílmicas: referencial teórico e epistemológico da leitura de imagens com fins documentários e de memória[1]

Prof.ª Dr.ª Miriam Paula Manini[2]

Introdução

O projeto de capacitação a que remete este texto se propôs a verificar o estado da arte da análise da informação de imagens fotográficas e fílmicas no período de 2002 – data de defesa de tese de doutorado da autora sobre o tema – a 2017, com relação ao referencial teórico e epistemológico da leitura de imagens com fins documentários neste intervalo de 15 anos, no Brasil, em especial, e no exterior, parcialmente. A este assunto, que tem sido tema de aulas, pesquisas, projetos e orientações da pesquisadora, junta-se outro: memória, no seu sentido histórico e patrimonial

[1] Este texto é resultado de projeto de licença de capacitação usufruída durante os meses de maio, junho e julho de 2017 na Universidade de Brasília.

[2] Doutora em Ciências da Comunicação; professora da Universidade de Brasília.

https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-271-0.p223-258

O ponto de partida foi a tese Análise Documentária de Fotografias: um referencial de leitura de imagens fotográficas para fins documentários[3].

Ao revisitar a Análise Documentária de Imagens (ADI) foi realizado um levantamento bibliográfico sobre a Análise da Informação de Imagens Fotográficas e Fílmicas: o documento fílmico foi incluído no levantamento; os acervos digitais receberam atenção; e se acoplaram a esta busca os temas imagem, memória e informação, desde que coadunados com a ADI. Incluímos o documento fílmico no levantamento pois nossas pesquisas no período de 2007 a 2017 estão englobando também esta espécie documental; destacamos também – por motivos óbvios de atualização – os acervos digitais; e acoplamos os temas imagem, memória e informação por representar o tripé sobre o qual temos erigido nossas investigações e orientações e supervisões (monografias, dissertações, teses e estágios pós-doutorais).

Como resultados, percebe-se uma considerável evolução dos estudos no Brasil e no exterior, e este desenvolvimento ganha significado quando se observa 282 referências no material chamado Listas Temáticas, não só com relação ao documento fotográfico, mas também com relação ao documento fílmico, entre livros, artigos, monografias, dissertações, teses e trabalhos apresentados em eventos científicos.

Listas Temáticas

O levantamento que resultou nas Listas Temáticas[4] foi realizado naturalmente e arquivado domesticamente entre 2002 e 2017[5]. A busca pelos *links* dos trabalhos publicados na internet levou também naturalmente a pesquisas no *Google*, no *Google Scholar*, no *Microsoft Acadêmico*, na Plataforma Lattes e no *ResearchGate*.

[3] MANINI, M. P. **Análise documentária de fotografias:** um referencial de leitura de imagens fotográficas para fins documentários. 2002. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

[4] Ver ao final do capítulo.

[5] O levantamento continua desde 2017, e sua organização para fins de atualização está prevista para 2022.

Além desta organização em listas, os artigos em meio digital foram organizados em pastas. Trabalhos que utilizaram e/ou citaram a tese de Manini (2002) e/ou trabalhos da autora resultantes de pesquisas sobre Análise Documentária de Imagens (ADI) aparecem com a menção [CITA MANINI] ao final, com um total de 69 resultados, ressaltando-se que nem todas as referências levantadas foram pesquisadas quanto a este quesito, mas somente aquelas que apresentavam evidências no título, no resumo e nas palavras-chaves.

Aparecem também nestas Listas algumas obras sobre ADI que são fundamentais, publicadas antes de 2002, mas que não foram contempladas em Manini (2002); da mesma forma, há obras/textos muito importantes sobre análise fílmica que não quisemos deixar de fora, mesmo publicados antes da tese (MANINI, 2002).

Durante a organização do material surgiu a necessidade de categorizar e nomear as listas da seguinte forma:

- ANÁLISE DA INFORMAÇÃO IMAGÉTICA → trabalhos que não tratam como documentária a análise feita das imagens, mas que tratam como análise da informação contida na imagem: 01 item;
- ANÁLISE DOCUMENTÁRIA DE IMAGENS → trabalhos mais afinados com a tese Manini (2002) e/ou trabalhos que não especificam se são imagens fixas ou imagens em movimento o objeto de interesse apresentado: 75 itens;
- ANÁLISE DOCUMENTÁRIA DE FILMES → trabalhos exclusivamente sobre filmes: 37 itens;
- ANÁLISE DOCUMENTÁRIA DE FOTOGRAFIAS → trabalhos exclusivamente sobre fotografias: 82 itens;
- IMAGEM, MEMÓRIA E INFORMAÇÃO NA ADI → trabalhos onde os temas imagem e/ou memória e/ou informação tangenciam a ADI: 44 itens;

- TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO DE IMAGENS DIGITAIS → abordagens voltadas para imagens já no meio digital: 46 itens;
- PUBLICAÇÕES DE MANINI APÓS 2002 → finalizando, apresentação das referências de tudo sobre ADI que foi publicado pela autora com coautores no período de 2002 a 2017: 21 trabalhos (espalhados nas várias categorias das listas acima).

Resultados alcançados

Como primeiro resultado, esperávamos empreender uma revisão de temas e pontos importantes desenvolvidos na tese de Manini (2002), que completou 15 anos de defesa e publicação em 2017, mas esta expectativa teve que ser adiada para momento posterior ao levantamento bibliográfico realizado, pois este se mostrou mais demorado, mais intenso e mais abundante do que o esperado. Será necessário peneirar nas referências encontradas – ainda sem critério definido – as citações mais importantes e reveladoras de tal revisão.

O contingente de trabalhos encontrados sobre ANÁLISE DOCUMENTÁRIA DE FOTOGRAFIAS foi o maior dos pesquisados (82), sendo seguido pelos trabalhos sobre ANÁLISE DOCUMENTÁRIA DE IMAGENS (75), que não especificam se são imagens fixas ou imagens em movimento, o que poderá aumentar o contingente anterior. Não é de surpreender que os trabalhos sobre TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO DE IMAGENS DIGITAIS estejam em terceiro lugar no levantamento, com 46 itens, configurando o grau de importância do digital e seu estabelecimento definitivo em análises desta natureza. Os 37 trabalhos sobre ANÁLISE DOCUMENTÁRIA DE FILMES representam o grau de importância do assunto e justificou plenamente sua inclusão no levantamento, assim como os 44 trabalhos sobre IMAGEM, MEMÓRIA E INFORMAÇÃO NA ADI, onde tais temas tangenciam a ADI. Já o único trabalho sobre ANÁLISE DA INFORMAÇÃO IMAGÉTICA, ou seja, trabalhos que não tratam como documentária a análise feita das imagens, mas que tratam como análise da informação contida na imagem

não justifica a alteração de nomenclatura ou de abordagem, como se poderia imaginar inicialmente. Sobre as referências de tudo sobre ADI da lavra da própria autora e com coautores entre 2002 e 2017, foi satisfatório perceber a publicação de 21 trabalhos, espalhados nas várias categorias apontadas acima, representando 1,4 trabalhos por ano, um número que não temos como comparar estatisticamente com outros pesquisadores, mas que parece positivo, especialmente quando se destaca a diversificação de temas sobre os quais a autora publicou, achando que se afastava da ADI; estava enganada.

Mais satisfatório ainda foi perceber que, das 282 referências levantadas, 69 citam trabalhos da autora, o que sinaliza para uma possível configuração de uma "escola", iniciada no Brasil por Johanna Smit[6], passando por Miriam P. Manini e com continuação promissora em Paulo Pato[7] e Kátia Matos[8].

Como resultado, certamente estas Listas representarão um poderoso instrumento de referência para pesquisadores do Grupo de Pesquisa Imagem, Memória e Informação (IMI)[9] e para outros pesquisadores, visto sua ampla divulgação.

Como último resultado alcançado, não percebemos o estabelecimento de relação com autores nacionais e internacionais visando a um futuro intercâmbio com parceiros de investigação, mas uma ampliação de conhecimento sobre estas possibilidades.

---

[6] SMIT, J. W. Análise documentária de documentos fotográficos. *In*: SILVA, F. C. C.; SALES, R. de (org.). **Cenários da organização do conhecimento**: linguagens documentárias em cena. Brasília, DF: Thesaurus, 2011. p. 265-286.

[7] PATO, P. R. G**. Imagens**: polissemia versus indexação e recuperação da informação. 2015. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Faculdade de Ciência da Informação, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2015. Disponível em: http://repositorio.unb.br/handle/10482/19050. Acesso em: 22 maio 2017.

[8] MATOS, K. G. **Indexação de imagens assistida**: folksonomia controlada. 2017. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Faculdade de Ciência da Informação, Universidade de Brasília, Brasília, DF, em andamento.

[9] Disponível em: http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/3981. Acesso em: 1 ago. 2019.

Considerações finais

O objetivo geral deste projeto de capacitação foi verificar a evolução e o estado da arte da análise da informação de imagens fotográficas e fílmicas e o consequente referencial teórico e epistemológico da leitura de imagens com fins documentários e de memória no Brasil e no exterior. Pelos resultados alcançados apontados acima, acreditamos que este objetivo foi atingido parcialmente pois não foi possível avaliar qualitativamente esta evolução, mas apenas revelar a quantidade de produção da área, sendo, então, demandado um momento futuro para esta avaliação.

Com relação aos objetivos específicos, vejamos em que medida cada um foi atingido:

- Levantar material bibliográfico não só com relação ao documento fotográfico, mas também com relação ao documento fílmico: plenamente alcançado;
- Estabelecer um levantamento que englobe também os termos imagem, memória e informação: alcançado, mas com certa economia, visto que não usamos a metodologia de pesquisa por termos (palavras) em repositórios de qualquer tipo, sendo que os dados foram coletados em textos reunidos aleatoriamente entre 2002 e 2017;
- Oferecer a futuros pesquisadores uma bibliografia temática que lhes facilite a trajetória inicial de investigação: plenamente atingido, sendo que os pesquisadores do IMI poderão partir deste material no início de seus trabalhos, sejam monografias, dissertações ou teses.

Com relação a outras expectativas mais intuitivas, mostrou-se desnecessária e exagerada uma busca em repositórios que, inicialmente, pensávamos útil a fim de enriquecer o material já acumulado.

Algo que também esperávamos encontrar era uma forte tendência às poéticas da informação – representações estéticas e imagéticas – especialmente quando do levantamento do tripé imagem-memória-

informação. Contudo, este é um dado qualitativo que só será possível avaliar com acurácia em momento futuro.

Referências por Listas Temáticas

Análise da Informação Imagética

GONÇALVES, E. F.; NEVES, D. A. B.; OLIVEIRA, R. A. Análise da informação imagética: uma abordagem sob a perspectiva cognitiva. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 22, n. 3. p. 110-135, set./dez. 2016. Disponível em: http://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/59905/38342. Acesso em: 26 jul. 2017.

Análise Documentária de Imagens

AMARAL, L. H. *et al*. Uma proposta para gerenciamento e preservação de imagens em Medicina na EPM/Unifesp. **Ciência da Informação**, Brasília, DF, v. 35, n. 3. p. 201-208, set./dez. 2006. Disponível em: http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/1126/1270. Acesso em: 3 jul. 2017.

AMIZO, Isadora B. **A cidade em cartões postais**: leituras da representação de Campo Grande-MS (1960-2012). 2015. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2015. [CITA MANINI]

AMIZO, I. B.; MEDEIROS, A. E. A. Capítulos da história da Arquitetura: imagem, texto e contexto de Campo Grande através do cartão postal. *In*: SEMINÁRIO IBERO-AMERICANO DE ARQUITETURA E DOCUMENTAÇÃO, 3., 2013, Belo Horizonte. **Anais** [...]. Belo Horizonte: IEDS, 2013.

ASSMANN, A. Imagem. *In*: ASSMANN, A **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora da Unicamp, 2011. p. 235-257.

AZEVEDO NETTO, C. X.; FREIRE, B. M. J.; PEREIRA. p. A representação de imagens no acervo da Biblioteca Digital Paulo Freir: proposta e percursos. **Ciência da Informação**, Brasília, DF, v. 33, n. 3. p. 17-25, set./dez. 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/ci/v33n3/a03v33n3.pdf. Acesso em: 26 jun. 2017.

BACA, M. (ed.). **Introduction to art image access**: issues, tools, standards, strategies. Los Angeles: Getty Research Institute, 2002.

BOHNSACK, R. A interpretação de imagens segundo o método documentário. *In*: WELLER, W.; PFAFF, N. (org.). **Metodologia da pesquisa qualitativa em Educação**: teoria e prática. Petrópolis: Vozes, 2010. p. 114-134.

BRITO, M. de; CARIBÉ, R. C. V. Princípios da indexação por imagens. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 16., 2015, João Pessoa. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: IBICT, 2015. p. 1-20.

BRITO, M. de *et al*. Indexação imagética aplicada ao modelo FRSAD: uma metodologia conceitual. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 17., 2016, Salvador. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: IBICT, 2016. p. 1-16.

CADENAS PAZOS, C.; SALVADOR BENÍTEZ, A. Carteles de fiestas: análisis documental e iconográfico. **Anales de Documentación**, Murcia, v. 17, n. 1. p. 1-21, 2014. Disponível em: http://revistas.um.es/analesdoc/article/view/182371/160901. Acesso em: 12 jun. 2017.

CAMARGO, I A. Imagem: representação versus significação. *In*: GAWRYSZEWSKI, A. (org.). **Imagem em debate**. Londrina: EdUEL, 2011. p. 205-218.

CARVALHO, V. C.; LIMA, S. F. Banco de imagens: do consumo ao aprendizado. *In*: ANTUNES, B. (org.). **Memória, literatura e tecnologia**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2005. p. 97-108.

CATALÀ DOMÈNE, J. M. Polissemias e poliformas da imagem. *In*: CATALÀ DOMÈNE, J. M. **A forma do real**: introdução aos estudos visuais. São Paulo: Summus, 2011. p. 11-49.

CERVANTES, B. M. N.; MARDEGAN, J. C. A organização da informação nos sites das TVs universitárias públicas brasileiras. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 22, n. 1. p. 90-112, jan./abr. 2016. Disponível em: http://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/54069/36424. Acesso em: 12 jun. 2017.

CLOUGH. p. Large-scale evaluation of cross-language image retrieval systems. **Bulletin of the Association for Information Science and Technology**, New York, v. 33. p. 18-21, Feb./Mar. 2007. Disponível em: http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/bult.2007.BULT1720330311/full. Acesso em: 4 jul. 2017.

CORDEIRO, R. I. N. A imagem e a subtração do olhar informativo e estético. **DataGramaZero**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 6, dez. 2006. Disponível em: http://basessibi.c3sl.ufpr.br/brapci/index.php/article/download/7634. Acesso em: 6 jul. 2017.

CORDEIRO, R. I. N. Análise e representação do conteúdo de imagens para o acesso à informação. *In*: FREITAS, L. S.; MARCONDES, C. H.; RODRIGUES, A. C. (org.). **Documento**: gênese e contextos de uso. Niterói: EdUFF, 2010. p. 235-246. (Estudos da Informação, 1).

CORDEIRO, R. I. N. O movimento, a natureza e a produção de sentidos no documento imagético: uma perspectiva do seu potencial informativo para análise documentária. *In*: SERAFIM, J. F.; TOUTAIN, L. B.; GEFFROY, Y. (org.). **Perspectivas em informação visual**: cultura, percepção e representação. Salvador: EdUFBA, 2010. p. 107-122.

CORDEIRO, R. I. N. Análise de imagens e filmes: alguns princípios para sua indexação e recuperação. **Ponto de Acesso**, Salvador, v. 7, n. 1. p. 67-80, abr. 2013. Disponível em: https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaici/article/view/8136/5808. Acesso em: 6 jul. 2017.

CORDEIRO, R. I. N.; RIBEIRO, R. C. S. A caricatura na perspectiva da representação documentária. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 8., 2007, Salvador. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: IBICT, 2007. p. 1-14. Disponível em: http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/viiienancib/paper/viewFile/2803/1931. Acesso em: 13 jun. 2017.

COSTA, B. M. Fotografias da Comissão Cruls: uma análise da imagem. *In*: SILVA, M. C. S. M.; BARBOZA, C. H. M. (org.). **Acervos de Ciência e Tecnologia no Brasil**: preservação, história e divulgação. Rio de Janeiro: MAST, 2012. p. 27-78.

COSTA, L. S. F. Contribuições da perspectiva teórica barthesiana para os estudos de análise de conteúdo de imagens publicitárias cartazísticas. *In*: BOCCATO, V. R. C.; GRACIOSO, L. S. (org.). **Estudos de linguagem em Ciência da Informação**. Campinas: Alínea, 2011. p. 173-200.

DATTA, R. *et al*. Image retrieval: ideas, influences, and trends of the new age. **ACM Computing Surveys**, New York, v. 40, n. 2. p. 1-60, Apr. 2008. Disponível em: http://infolab.stanford.edu/~wangz/project/imsearch/review/JOUR/datta.pdf. Acesso em: 3 jul. 2017.

DAY, M. Image retrieval: combining content-based and metadata-based approaches. **Ariadne**, Dundee, Mar. 1999. Disponível em: http://www.ariadne.ac.uk/issue19/metadata/. Acesso em: 4 jul. 2017.

DEE, H. M. *et al*. Visual digital humanities: using image data to derive approximate metadata. *In*: FOSTER, A.; RAFFERTY. p. (ed.). **Managing digital cultural objects**: analysis, discovery and retrieval. Londres: Facet Publishing, 2016. p. 89-110.

DIAS, Â. A. C. Educação hipertextual: por uma abordagem dialógica e polifônica na leitura de imagens. *In*: WELLER, W.; PFAFF, N. (org.). **Metodologia da pesquisa qualitativa em Educação**: teoria e prática. Petrópolis: Vozes, 2010. p. 197-208.

DOMINIQUE, B.; CREPEL, M. Biographie d'une photo numérique et pouvoir des tags: classer/circuler. **Revue d'anthropologie des connaissances**, v. 7, n. 4, 2013/4. p. 785-813. Disponível em: https://www.cairn.info/revue-anthropologie-des- connaissances-2013-4-page-785.htm. Acesso em: 26 jun. 2017.

DONDIS, D. A. Caráter e conteúdo do alfabetismo visual. *In*: DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 5-28. (Coleção A).

DUPRAT, A. L'image entre manipulation et pédagogie. *In*: DUPRAT, A. **Images et histoire**: outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques. Paris: Belin, 2007. p. 85-116.

ENSER. p. Visual image retrieval: seeking the alliance of concept-based and content-based paradigms. **Journal of Information Science**, Cambridge, v. 26, n. 4. p. 199-210, 2000. Disponível em: https://pdfs.semanticscholar.org/02e4/7f9ec6b30ff3d72714d89b951edf0090b4ca.pdf?_ga=2.13368880.627593847.1499167939- 226756427.1499167939. Acesso em: 4 jul. 2017.

ESTORNIOLO FILHO, J. **A representação da imagem**: indexação por conceito e por conteúdo. 2012. Monografia (Bacharelado em Biblioteconomia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: http://rabci.org/rabci/sites/default/files/Estorniolo- Imagem.pdf. Acesso em: 4 jul. 2017.

FIGUEIREDO, M. F.; SALDANHA, G. S. Em busca da retórica da validação na informação científica imagética: primeiros olhares. **Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação e Biblioteconomia,** João Pessoa, v. 11, n. 2. p. 163-172, 2016. Disponível em: http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/pbcib/article/view/31295/16507. Acesso em: 12 jun. 2017.

GERVEREAU, L. Uma grelha de análise. *In*: GERVEREAU, L. **Ver, compreender, analisar imagens**. Lisboa: Edições 70, 2004. p. 41-104.

GRACIOSO, L. S.; MAIMONE, G. D. Representação temática de imagens: perspectivas metodológicas. **Informação & Informação**, Londrina, v. 12, n. 1, jan./jun. 2007. Disponível em: http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/1760/1504. Acesso em: 04 jul. 2017. [CITA MANINI]

GUERRA, C. B. Novas visibilidades na Ciência da Informação: jogos de linguagem, percepção visual e representação da imagem. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 11., 2010, Rio de Janeiro. **Anais** […] Rio de Janeiro: IBICT, 2010. Disponível em: http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/xienancib/paper/viewFile/3398/2524. Acesso em: 11 jul. 2017.

GUIMARÃES, R. C. **Uso da folksonomia e da etiquetagem na indexação de imagens**. 2012. Monografia (Bacharelado em Biblioteconomia) - Universidade de Brasília, Brasília, 2012. Disponível em: http://bdm.unb.br/bitstream/10483/4268/1/2012_RafaelCostaGuimaraes.pdf. Acesso em: 8 jun. 2017. [CITA MANINI]

HERSH, W.; MÜLLER, H. Image retrieval in Medicine: the ImageCLEF Medical Image Retrieval Evaluation. **Bulletin of the Association for Information Science and Technology**, New York, v. 33. p. 24-27, february/march 2007. Disponível em: http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/bult.2007.BULT1720330313/full. Acesso em: 4 jul. 2017.

HOLLINK, L. *et al*. Semantic annotation of image collections. *In*: HANDSCHUH, S. *et al*. (ed.). **Knowledge Capture 2003**: proceedings Knowledge Markup and Semantic Annotation Workshop. Victoria: CS, 2003. p. 41-48. Disponível em: http://www.cs.vu.nl/~guus/papers/Hollink03b.pdf. Acesso em: 04 jul. 2017.

HOLLINK, L. *et al*. Adding spatial semantics to image annotations. *In*: INTERNATIONAL WORKSHOP ON KNOWLEDGE MARKUP AND SEMANTIC ANNOTATION, 4., 2004, Hiroshima. **Proceedings** […] Hiroshima: CWI, 2004. p. 31-40, 2004. Disponível em: http://homepages.cwi.nl/~hollink/pubs/Hollink_SemAnnot04.pdf. Acesso em: 04 jul. 2017.

JAIMES, A. *et al*. Experiments in indexing multimedia data at multiple levels. *In*: ASIS SIG/CR Classification Research Workshop, 11., 2000. **Proceedings** […] Whashington, DC, 2000. p. 163-168. Disponível em: http://journals.lib.washington.edu/index.php/acro/article/view/12783/11264. Acesso em: 26 jun. 2017.

JOLY, M. **A imagem e sua interpretação**. Lisboa: Edições 70, 2002. (Arte e Comunicação, 80).

JÖRGENSEN, C. Indexing images: testing an image description template. *In*: ASIS Annual Conference, 1996. **Proceedings** [...]. Disponível em: https://www.acsu.buffalo.edu/~marissac/conceptpaper/JORGENSEN_INDEXING_IMAGES.pdf. Acesso em: 5 jul. 2017.

LANCASTER, F. W. Bases de dados de imagens e sons. *In*: LANCASTER, F. W. **Indexação e resumos**: teoria e prática. 2. ed. Brasília, DF: Briquet de Lemos, 2004. p. 214- 248.

LIMA, S. M. B. **Imagem, memória e identidade**: o acervo imagético da Escola Viva Olho do Tempo, Vale do Gramame – Paraíba. 2014. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014. [CITA MANINI]

LIMA, S. M. B. Informação, patrimônio e identidade cultural no acervo imagético da EVOT – Paraíba. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 15., 2014, Belo Horizonte. **Anais** [...] Belo Horizonte: UFMG, 2014. p. 4868-4888. Disponível em: http://enancib2014.eci.ufmg.br/documentos/anais/anais-gt10. Acesso em: 9 jun. 2017. [CITA MANINI]

MACEDO, D. S. A musa impassível: uma leitura tridimensional da imagem. **Revista Discursos Contemporâneos em Estudo**, Brasília, DF, v. 1, n. 1. p.41-60, 2011. [CITA MANINI]

MAIMONE, G. D.; TÁLAMO, M. de F. M. Tratamento informacional de imagens artístico-pictóricas no contexto da Ciência da Informação. **Datagramazero**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, abr. 2008.

MAIMONE, G. D. Imagem artística: fonte de informação ou contemplação? **Cultura em Recorte**, Campinas, v. 1, n. 1. p. 18-33, jan./jun. 2009.

MAIMONE, G. D.; TÁLAMO, M. de F. G. M. Metodologias de representação da informação imagética. **Transinformação**, Campinas, v. 21, n. 3. p. 181-196, set./dez. 2009.

MANINI, M. P. A indexação de documentos imagéticos. *In*: SEMANA DO CONHECIMENTO, 2., 2005, Brasília. **Anais** […] Brasília, DF: Sistema CNI, 2005.

MANINI, M. P. Leitura de informações imagéticas: ajustes ainda necessários ao "novo" paradigma. *In*: MANINI, M. P.; MARQUES, O. G.; MUNIZ, N. C. (org.). **Imagem, memória e informação**. Brasília, DF: Ícone, 2010. p. 11-31.

MATOS, K. G.; MANINI, M. P. Análise documentária de infografias. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 17., 2016, Salvador. **Anais** […] João Pessoa: UFPB, 2016. Disponível em: http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/enancib2016/enancib2016/paper/viewFile/3639/2238. Acesso em: 30 jul. 2017.

MEUNIER, J.-G.; PINTO, V. B.; SILVA NETO, C. A contribuição peirciana (sic) para a representação indexal de imagens visuais. **Encontros Bibli**, Florianópolis, n. 25. p. 15-35, 1º sem. 2008. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/1518-2924.2008v13n25p15/878. Acesso em: 9 jun. 2017.

MILLER, E.; WEIBEL, S. Image description on the internet: a summary of the CNI/OCLC Image Metadata Workshop, 1996, Dublin, Ohio. **D-Lib Magazine**, jan. 1997. Disponível em: http://www.dlib.org/dlib/january97/oclc/01weibel.html. Acesso em: 4 jul. 2017.

MITCHELL, W. J. T. O futuro da imagem: a estrada não trilhada de Rancière. *In*: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (org.). **Cultura das imagens**: desafios para a arte e para a educação. Santa Maria: EdUFSM, 2012. p. 19-35.

MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem?. *In*: ALLOA, E. **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 165-189. (Filô/Estética).

MOREIRO GONZÁLEZ, J. A.; ROBLEDANO ARILLO, J. **O conteúdo da imagem**. Curitiba: UFPR, 2003. (Pesquisa, 86).

MOSTAFA, S. P.; MANINI, M. P. Imagem, memória e informação: o bergsonismo na Ciência da Informação. **Conhecimento em Ação**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, 2017. [CITA MANINI]

MURGUIA, E. I.; REGISTRO, T. C. O arranjo arquivístico como escrita: uma reflexão sobre a narrativa em imagens a partir do Fundo Pedro Miranda no Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto. **Transinformação**, Campinas, v. 18, n. 1. p. 71-82, 2006.

NEAL, D. R. (ed.). **Indexing end retrieval of non-text information**. Berlin/Boston: Degruyter, 2012.

OLIVEIRA, R. A.; PINHO, F. A. Análise dos métodos de representação em obras de arte. **Datagramazero**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 5. p. A02, 2015. [CITA MANINI]

OLIVEIRA, R. A.; VITAL, L. P. Análise e indexação de imagens na rede Flickr. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 21, n. 2. p. 7-30, mai/ago. 2015. Disponível em: http://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/50968/33977. Acesso em: 12 jun. 2017. [CITA MANINI]

OLIVEIRA, V. F. F. O pesquisador de palavras e o pesquisador de imagens: reflexões sobre a organização de bancos de dados de imagens em artes. **ETD – Educação Temática Digital,** Campinas, v. 6, n. 1. p. 10-22, dez. 2004. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/998/1013. Acesso em: 6 jul. 2017. [CITA MANINI]

PATO, P. R. G. Imagens: polissemia versus indexação e recuperação da informação. *In*: MANINI, M. P.; MARQUES, O. G.; MUNIZ, N. C. (org.). **Imagem, memória e informação**. Brasília, DF: Ícone, 2010. p. 147-166. [CITA MANINI]

PATO, P. R. G**. Imagens:** polissemia versus indexação e recuperação da informação. 2015. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2015. [CITA MANINI]

PATO, P. R. G.; MANINI, M. P. Polissemia da imagem, indexação e recuperação da informação. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 14., 2010, Florianópolis. **Anais** […] Florianópolis: UFSC, 2007. Disponível em: http://enancib.sites.ufsc.br/index.php/enancib2013/XIVenancib/paper/viewFile/43/409. Acesso em: 30 jul. 2017.

PEREIRA, M. V.; RIOS, D. F. Uma análise de imagens de capa da revista Atualidades Pedagógicas: por uma estética escolar na década de 1950 no Brasil. **História da Educação**, Porto Alegre, v. 20, n. 49, p. 187-208, maio/ago. 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2236-34592016000200187&lng=pt&tlng=pt. Acesso em: 12 jun. 2017. [CITA MANINI]

PINTO, V. B. Indexação morfossemântica de imagens no contexto da saúde visando a (sic) qualidade na recuperação de informações. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 8., 2007, Salvador. **Anais** […] Rio de Janeiro: IBICT, 2007.

RANCIÈRE, J. As imagens querem realmente viver?. *In*: ALLOA, E. **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 191-201. (Filô/Estética).

SILVA, C. M. M. Imagem X palavra: questões da recuperação da informação imagética. *In*: PINHEIRO, L. V. R.; GONZÁLEZ DE GÓMEZ, M. N. (org.). **Interdiscursos da Ciência da Informação**: arte, museu e imagem. Rio de Janeiro: IBICT; Brasília, DF: DEP/DDI, 2000. p. 151-171.

TOUTAIN, L. B. Representação da informação visual segundo a ontologia e a semiótica. *In*: TOUTAIN, L. (org.). **Para entender a Ciência da Informação**. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 91-101.

TOUTAIN, L. B. Informação e representação visual; representação segundo a ontologia e a semiótica. *In*: SERAFIM, J. F.; TOUTAIN, L. B.; GEFFROY, Y. (org.). **Perspectivas em informaç**ão visual: cultura, percepção e representação. Salvador: EdUFBA, 2010. p. 75-88.

TURNER, J. M. A typology for visual collections. **Bulletin of the Association for Information Science and Technology**, v. 25, n. 6, p. 14-16, 1999. Disponível em:

http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/bult.131/full. Acesso em: 10 jul. 2017.

VERGUEIRO, W. Seleção de materiais especiais e multimeios. *In*: VERGUEIRO, W. **Seleção de materiais de informação**. 3. ed. Brasília, DF: Briquet de Lemos, 2010. p. 26-42.

VÉZINA, K. Survol du monde de l'indexation des images. **Cursus**, Montreal, v. 4, n. 1, 1998. Disponível em: http://cursus.ebsi.umontreal.ca/vol4no1/vezina.htm. Acesso em: 8 jul. 2017.

Análise Documentária de Filmes

AUMONT, J. *et al*. A análise textual do filme. *In*: AUMONT, J. **A estética do filme**. 5. ed. Campinas: Papirus, 1995. p. 200-222. (Ofício de Arte e Forma).

AUMONT, J.; MARIE, M. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2004. (Mi-Mé-Sis Arte e Espetáculo, 5).

BALTRUSCHAT, A. A interpretação de filmes segundo o método documentário. *In*: WELLER, W.; PFAFF, N. (org.). **Metodologia da pesquisa qualitativa em Educação**: teoria e prática. Petrópolis: Vozes, 2010. p. 151-181.

BARBER, S.; HEWETT, R. (comp.). **Audiovisual citation**: BUFVC guidelines for referencing moving image and sound. Londres: British Universities Film & Video Council, 2013.

CARRIÈRE, J.-C. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. (40 Anos, 40 Livros).

CINEMATECA BRASILEIRA. **Manual de catalogação de filmes**. São Paulo, 2002.

CORDEIRO, R. I. N. Informação cinematográfica e textual: da geração à interpretação e representação de imagem e texto. **Ciência da Informação**, Brasília, DF, v. 25, n. 3, 1996. Disponível em: http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/648/652. Acesso em: 1 jul. 2017.

CORDEIRO, R. I. N. **Informação e movimento**: uma ciência da arte fílmica. Rio de Janeiro: Madgráfica, 2000.

CORDEIRO, R. I. N. A narração da obra fílmica revelada por sua árvore genealógica: princípios para a análise fílmica como processo comunicacional para a representação documentária. *In*: PINHEIRO, L. V. R.; GONZÁLEZ DE GÓMEZ, M. N. (org.). **Interdiscursos da Ciência da Informação**: arte, museu e imagem. Rio de Janeiro: IBICT; Brasília, DF: DEP/DDI, 2000. p. 183-208.

CORDEIRO, R. I. N. A recepção do espectador de filmes: parâmetros para a análise indexadora? *In*: MANINI, M. P.; MARQUES, O. G.; MUNIZ, N. C. (org.). **Imagem, memória e informação**. Brasília, DF: Ícone, 2010. p. 81-106.

CORDEIRO, R. I. N.; AMÂNCIO, T. Análise e representação de filmes em unidades de informação. **Ciência da Informação**. Brasília, DF, v. 34, n. 1. p. 89-94, jan./abr. 2005. Disponível em: http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/1105/1228. Acesso em: 30 jul. 2017.

CORDEIRO, R. I. N.; LA BARRE, K. Análise de facetas e obra fílmica. **Informação & Informação**, Londrina, v. 16, n. esp., p. 180-201, jan./jun. 2011. Disponível em: http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/10562/9289. Acesso em: 3 jul. 2017.

CORDEIRO, R. I. N.; SANTOS NETO, A. L. Contribuições para análise, descrição e representação arquivística da informação dos cinejornais da Agência Nacional**. Informação & Sociedade**: estudos, João Pessoa, v. 25, n. 2. p. 51-63, maio/ago. 2015. Disponível em: http://www.ies.ufpb.br/ojs/index.php/ies/article/view/51/13743. Acesso em: 12 jun. 2017.

EDMONDSON, R. **Filosofia e princípios da arquivística audiovisual.** Rio de Janeiro: ABPA; Cinemateca do MAM, 2013.

EPIFÂNIO, N. M. Análise da recolha de dados: interpretação estatística sobre o processo de evolução e funcionamento dos arquivos audiovisuais. **Ponto de Acesso**, Salvador, v. 7, n. 2. p. 158-185, ago. 2013. Disponível em: https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaici/article/view/6778/6144. Acesso em: 12 jun. 2017.

GASPAR, N. R. *et al*. O discurso da linguagem cinematográfica: uma prática de análise fílmica. *In*: GASPAR, N. R.; ROMÃO, L. M. S. (org.). **Discurso e texto**: multiplicidade de sentidos na CI. São Carlos: EdUFSCar, 2008. p. 189-199.

GONZÁLEZ, J. F. El lenguaje audiovisual. Léxico cinematográfico fundamental. *In*: GONZÁLEZ, J. F. **Aprender a ver cine**. 3. ed. Madrid: Rialp, 2007. p. 17-30.

HARRISON, H. P. **Film library techniques**. London: Focal Press, 1973.

KULA, S. Appraisal of audiovisual records in the documentation of popular culture, collective memory and national identity. . *In*: INTERNATIONAL CONGRESS ON ARCHIVES, 15., 2004. **Proceedings** […] International Council on Archives, 2004.

LÓPEZ-DE-QUINTANA-SÁENZ, E. Rasgos y trayectorias de la documentación audiovisual: logros, retos y quimeras. **El Profesional de la Información**, v. 23, n. 1. p. 5-12, ene./feb. 2014. Disponível em: http://www.elprofesionaldelainformacion.com/contenidos/2014/enero/01.pdf. Acesso em: 5 jul. 2017.

MACAMBYRA, M. Uma metodologia para tratamento de documentos audiovisuais. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNIÇÃO, 24., 2001, Campo Grande. **Anais** [...] Campo Grande: Intercom, 2001. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/ENDOCOM_MACAMBYRA.PDF. Acesso em: 5 jul. 2017.

MADIO, T. C. C.; SILVA, L. A. S. Documentos audiovisuais são arquivos?: reflexões a partir de conceitos clássicos e contemporâneos. Ágora, Florianópolis, v. 23, n. 47. p. 35-56, 2013. Disponível em: https://agora.emnuvens.com.br/ra/article/view/450/pdf_24. Acesso em: 6 jul. 2017.

McLUHAN, M. O cinema: o mundo real do rôlo. *In*: McLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem.** São Paulo: Cultrix, 1988. p. 319-333.

MORAES, P. J. M.; PEREIRA, D. A. **Recuperação de informação jornalística audiovisual utilizando linguagem documentária**: estudo de caso da TV Globo Brasília. 2009. Monografia (Bacharelado em Biblioteconomia) - Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2009. [CITA MANINI]

MORETTIN, E. Acervos fílmicos, imagem-documento e cinema de arquivo: cruzamentos históricos. *In*: BRANDÃO, A. S.; SOUSA, R. L. (org.). **Sobrevivência das imagens**. Campinas: Papirus, 2015. p. 87-102. (Estudos Socine).

MOSTAFA, S. P.; MANINI, M. P. O blow up da Ciência da Informação. **Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação Biblioteconomia**, João Pessoa, v. 12, n. 1. p. 68-83, 2017. Disponível em: http://periodicos.ufpb.br/index.php/pbcib/article/view/33178/17542. Acesso em: 30 jul. 2017. [CITA MANINI]

MOURA, D. O. O cinema entre o silêncio dos sentidos e a polissemia discursiva. *In*: GUILHEM, D.; DINIZ, D.; ZICKER, F. (ed.). **Pelas lentes do cinema**: bioética e ética em pesquisa. Brasília, DF: Letras Livres; EdUnB, 2007. p. 33-48. (Ética em Pesquisa, 3).

NASCIMENTO, J. A. M. **A recuperação da informação na filmografia geral do cinema brasileiro sob a ótica da análise documentária de imagens e a preservação da produção cinematográfica nacional**. Brasília, DF: [*S.n.*], 2005. (Mimeo).

PORTILHEIRO, J.; RODRIGUES, J. V. Classificação e cotação de documentos audiovisuais em bibliotecas de leitura pública. *In*: CONGRESSO NACIONAL DE BIBLIOTECÁRIOS, ARQUIVISTAS E DOCUMENTALISTAS, 5., Lisboa, 1994. **Actas** [...] Lisboa: BAD, 1987. v. 1, p. 221-259. Disponível em: http://moodle.aeob.edu.pt/pluginfile.php/681/mod_resource/content/0/CDU/audiov_fiaf.pdf. Acesso em: 3 jul. 2017.

RIVERA, T. Vertigens da imagem. Sujeito, cinema e arte. *In*: RIVERA, T.; SAFATLE, V. (org.). **Sobre arte e psicanálise**. São Paulo: Escuta, 2006. p. 137-162.

RIVERA, T. O escuro, a fotografia e o fragmento: la jetée. *In*: RIVERA, T. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. 38-50. (Passo-a-Passo, 85).

ROSE, D. Análise de imagens em movimento. *In*: BAUER, M. W.; GASKELL, G. (ed.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 343-364.

SALVADOR BENÍTEZ, A. Biblioteca y Archivo de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas: la gestión de la información al servicio de la promoción del cine español. **Anales de Documentación**. Murcia, v. 19, n. 1. p. 1-17, 2016. Disponível em: http://revistas.um.es/analesdoc/article/view/249751/191421. Acesso em: 12 jun. 2017.

SILVA, L. A. S. **Abordagens do documento audiovisual no campo teórico da Arquivologia**. 2013. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade Estadual Paulista, Marília, 2013.

TAMARU, Â. H. Sobre a descrição. *In*: TAMARU, A. H. **Descrição e movimento**: imagens descritivas no cinema e na literatura. São Paulo: Scortecci, 2006. p. 131-153.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTE, A. Ensaio sobre a análise fílmica. 4. ed. Campinas: Papirus, 2006. (Ofício de Arte e Forma).

XAVIER, I. A decupagem clássica. *In*: XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 27-39.

Análise Documentária de Fotografias

ABBRUZZESE, C. G. **La fotografía como documento de archivo**. Asociación Hispana de Documentalistas en Internet. Disponível em: http://www.actiweb.es/ojosquehablan/archivo2.pdf. Acesso em: 4 jul. 2017.

AGUSTÍN LACRUZ, M. del C. La lectura de las imágenes fotográficas orientada hacia la representación documental. **Encontros Bibli**, Florianópolis, v. 20, n. esp. 1, p. 55-88, fev. 2015. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/viewFile/1518-2924.2015v20nesp1p55/28639. Acesso em: 12 jun. 2017.

ALBUQUERQUE, A. C.: MURGUIA, E. I. A descrição de documentos fotográficos através da ISAD (G) e AACR2: aproximações e diferenças. **Biblos**, Rio Grande, v. 24, n. 2. p. 25-41, jul./dez. 2010. Disponível em: https://www.seer.furg.br/biblos/article/view/1653/1016. Acesso em: 1 jul. 2017.

ALBUQUERQUE, A. C.: MURGUIA, E. I. A análise do documento fotográfico através das normas ISAD(G) e AACR2: uma aproximação comparativa. *In*: SEMINÁRIO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 2., 2007, Londrina. **Anais** [...] Londrina: UEL, 2007. [CITA MANINI]

ALVES, M. C.; VALÉRIO, S. A. **Manual para indexação de documentos fotográficos.** Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Departamento de Processos Técnicos, 1998. (Documentos Técnicos, 4).

AMARAL, L. **A importância do tratamento intelectual das fotografias visando à recuperação da imagem.** Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. [CITA MANINI]

ANDRÉ, R. G. Entre o contexto e a linguagem: o discurso fotográfico e a pesquisa histórica**. Domínios da Imagem**, Londrina, n. 5, p. 153-162, nov. 2009.

BENJAMIN, W. A fotografia. *In*: BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 659-677.

BEZERRA, D. B. Fotografar para conservar, relicários como medicina anti-esvaziamento. **Revista Memória em Rede**, Pelotas, v. 3, n. 8, jan/jun. 2008. Disponível em: https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Memoria/article/view/9479/6246. Acesso em: 4 jul. 2017.

BOCCATO, V. R. C.; FUJITA, M. S. L. Discutindo a análise documental de fotografias: uma síntese bibliográfica. **Cadernos de Biblioteconomia, Arquivística e Documentação**. Lisboa, n. 2. p. 84-100, 2006. Disponível em: http://www.bad.pt/publicacoes/index.php/cadernos/article/view/794/793. Acesso em: 12 jul. 2017. [CITA MANINI]

BORGES, M. E. L. A ciência histórica na época da invenção da fotografia. *In*: BORGES, M. E. L. **História e fotografia**. 2. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 15-35. (História & Reflexões, 4).

BOURDIEU, P. *et al*. **Un art moyen**: essai sur les usages sociaux de la photographie. 10. ed. Paris: Minuit, 2010. (Le Sens Commun).

BUCCERONI, C.; PINHEIRO, L. V. R. A imagem fotográfica como documento: desideratos de Otlet. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 10., 2009, João Pessoa. **Anais** […] Rio de Janeiro: IBICT, 2009. Disponível em: http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/xenancib/paper/viewFile/3134/2260. Acesso em: 6 jul. 2017.

CAFÉ, L. M. A.; PADILHA, R. C. O museu como espaço de pesquisa: proposta para descrição do acervo fotográfico histórico. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 14., 2010, Florianópolis. **Anais** […] Rio de Janeiro: IBICT, 2010. Disponível em: http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/xivenancib/paper/viewFile/4587/3710. Acesso em: 12 jul. 2017. [CITA MANINI]

CAFÉ, L. M. A.; PADILHA, R. C. A interoperabilidade semântica entre acervos de museus: discutindo o caso dos Museus da Imagem e do Som. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 23, n. 1. p. 113-128, jan./abr. 2017. Disponível em: http://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/64482/38902. Acesso em: 12 jun. 2017.

CAPONE, V. L. P. B. **O arquivo fotográfico ilustrativo dos trabalhos geográficos de campo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE**): proposta de uma matriz para análise documentária da paisagem. 2013. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

CASELLAS I SERRA, L.-E. La gestión archivística de los fondos y colecciones fotográficas.. *In*: **Jornadas los archivos y el documento fotográfico:** retos y fundamentos. Las Palmas, junio 2005. Disponível em: http://www.girona.cat/sgdap/docs/La_gestion_archivistica_de_los_fondos_y_colecciones_fotograficas.pdf. Acesso em: 5 jul. 2017.

COX, A. M. Information in social practice: a practice approach to understanding information activities in personal photography. **Journal of Information Science**, Cambridge, v. 39, n. 1, p. 61-72, 2013. Disponível em: http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0165551512469767. Acesso em: 4 jul. 2017.

DIDI-HUBERMAN, G. Lendas e legendas da fotografia. *In*: DIDI-HUBERMAN, G. **Invenção da histeria**: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. p. 55-100.

DOMÈNECH FERNÁNDEZ, S. La indexació de fotografies. **Métodos de Información**, Valencia, v. 6, n. 34. p. 61-65, noviembre 1999. Disponível em: http://www.metodosdeinformacion.es/mei/index.php/mei/article/view/469. Acesso em: 5 jul. 2017.

DUARTE, Z.; FERREIRA, S. M.; OLIVEIRA, J. A fotografia no arquivo, na biblioteca e no museu: similitude e diversidade de saberes. *In*: DUARTE, Z. (org.). **Arquivos, bibliotecas e museus**: realidades de Portugal e Brasil. Salvador: EDUFBA, 2013. p. 301-319.

ELLIOTT, A. G.; MADIO, T. C. C. A fotografia como documento e suporte à construção da memória. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 16., 2005, João Pessoa. **Anais** [...] João Pessoa: UFPB, 2005. Disponível em: http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/enancib2015/enancib2015/paper/viewFile/3140/1253. Acesso em: 9 jun. 2017. [CITA MANINI]

FELIPE, C. B. M. **Os aspectos sociocognitivos para a indexação de fotografias**. 2016. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016. [CITA MANINI]

FELIPE, C. B. M.; PINHO, F. A. Análise dos aspectos sociocognitivos durante a indexação de fotografias. **Páginas a&b**, Porto, n. 5, p. 76-86, 2016. Disponível em: http://ojs.letras.up.pt/index.php/paginasaeb/article/view/1472/1266. Acesso em: 9 jun. 2017. [CITA MANINI]

FLORES, D.; PAVEZI, N.; PEREZ, C. B. Proposição de um conjunto de metadados para descrição de arquivos fotográficos considerando a Nobrade e a Sepiades. **Transinformação**, Campinas, v. 21, n. 3. p. 197-205, set./dez., 2009. Disponível em: http://periodicos.puc-campinas.edu.br/seer/index.php/transinfo/article/view/501/481. Acesso em: 6 jul. 2017. [CITA MANINI]

FOIX, L. La catalogació descriptiva de les imatges fixes. **Métodos de Información**, Valencia, v. 6, n. 34. p. 49-60, nov. 1999.

FONTCUBERTA, J. **O beijo de Judas**: fotografia e verdade. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

FUJITA, M. S. L.; MADIO, T. C. C. Importância da gênese documental para identificação de acervos fotográficos. **Ibersid**, Zaragoza, v. 2, p. 251-261, 2008.

GONÇALVES, T. F. C. Particularidades da análise fotográfica. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 5, n. 6. p. 229-244, jan./jun. 2009. Disponível em: http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1948/2500. Acesso em: 30 jul. 2017.

HINGST, T. **Análise da indexação de imagens fotográficas em um banco de imagens comercial**. 2011. Monografia (Bacharelado em Biblioteconomia) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

HOLLANDA, R. Fotografia e cidade: a informação nas imagens de Augusto Malta e Eugène Atget. *In*: PINHEIRO, L. V. R.; GONZÁLEZ DE GÓMEZ, M. N. (org.). **Interdiscursos da Ciência da Informação**: arte, museu e imagem. Rio de Janeiro: IBICT; /Brasília, DF: DEP/DDI, 2000. p. 173-182.

JORENTE, M. J. V.; MADIO, T. C. C.; SANTOS, P. L. V. A. C. Imagem, fotografia, imagem. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 9., 2008, São Paulo. **Anais** [...] Rio de Janeiro: IBICT, 2008. Disponível em: http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/ixenancib/paper/viewFile/3121/2247. Acesso em: 30 jul. 2017.

KOURY, M. G. P. **Relações delicadas**: ensaios em fotografia e sociedade. João Pessoa: EdUFPB, 2010.

KLIJN, E.; LUSENET, Y. **SEPIADES:** cataloguing photographic collections. Amsterdam: European Commission on Preservation and Access, 2004. Disponível em: http://www.ica.org/sites/default/files/WG_2004_PAAG_SEPIADES-Cataloguing- photographic-collections_EN.pdf. Acesso em: 6 jul. 2017.

LACERDA, A. L. **A fotografia nos arquivos**: a produção de documentos fotográficos da Fundação Rockefeller durante o combate à febre amarela no Brasil. 2008. Tese (Doutorado em História) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

LACERDA, A. L. Arquivística e documentos fotográficos: origens de uma relação. **Arquivo & Administração**. Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 29-54, jul./dez. 2011.

LARA LÓPEZ, E. L. La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemologia. **Revista de Antropología Experimental**, Jaén, n. 5, 2005. Disponível em: http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/2068/1816. Acesso em: 4 jul. 2017.

LEBART, L. Penser, classer les images: histoire de l'archivage des photographies et émergence de la documentation iconographique (1888-1906). *In*: GILLEN, J. (coord.). **Paul Otlet**: fondateur du Mondaneum (1868-1944), architecte du savoir, artisan de paix. Liège: Les Impressions Nouvelles, 2010. p. 89-104. Disponível em: https://issuu.com/impressionsnouvelles/docs/extrait_paul_otlet_site_in. Acesso em: 30 jul. 2017.

LEE, H.-J.; NEAL, D. A new model for semantic photograph description combining basic levels and user-assigned descriptors. **Journal of Information Science**, Cambridge, v. 20, n. 10, p. 1-19, 2010. Disponível em: https://pdfs.semanticscholar.org/43cc/3455e185d0c64817e0280f396ce66186ff1b.pdf. Acesso em: 5 jul. 2017.

LIMA, M. de L. **A g**ênese do arquivo fotográfico de Sebastião Leme: uma leitura da acumulação. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Universidade Estadual Paulista, Marília, 2009.

LIMA, S. F. **Tratamento de fotografias em acervos museológicos**. São Paulo: Museu Paulista, 2013. Disponível em: http://www.labhoi.uff.br/sites/default/files/oficina_do_labhoi_-_no_1_-_tratamento_de_fotografias_em_acervos_museologicos.pdf. Acesso em: 30 jul. 2017.

MADIO, T. C. C.; RODRIGUEZ, S. M. T.; TONELLO, I. M. S. Preservação e autenticidade: etapas de um mesmo contínuo. **Ibersid**, Zaragoza, v. 10, n. 2. p. 61-68, 2016. [CITA MANINI]

MALTA, A. O. L. **Memória em sais de prata**: fotografias do Recife em instituições memoriais. 2013. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013. [CITA MANINI]

MANINI, M. P. Análise documentária de fotografias: leitura de imagens incluindo sua dimensão expressiva**. Cenário Arquivístico**, Brasília, df, v. 3, n. 1, p. 16-28, 2004. [CITA MANINI]

MANINI, M. P. Indexação de imagens fotográficas. *In*: SEMINÁRIO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 2., 2007, Londrina. **Anais** [...] Londrina: UEL, 2007.

MANINI, M. P. A dimensão expressiva na indexação de documentos fotográficos. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 1., 2007, Londrina. **Anais** [...] Londrina: UEL, 2007.

MANINI, M. P. A leitura de imagens fotográficas: preliminares da análise documentária de fotografias. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 12., 2011, Brasília, DF. **Anais** [...] Rio de Janeiro: IBICT, 2011. [CITA MANINI]

MANINI, M. P. Conteúdo informacional + dimensão expressiva: a equação-chave na análise documentária de fotografias. *In*: **Anais dos trabalhos completos da V Jornada Nacional e I Internacional de Análise do Discurso na Ciência da Informação**: discurso e leitores de imagens. São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, Departamento de Ciência da Informação, 2012. Disponível em: http://www.jornadaadci.ufscar.br/pdfs/ebook/5.pdf. Acesso em: 30 jul. 2017. [CITA MANINI]

McLUHAN, M. A fotografia: o bordel sem paredes. *In*: McLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1988. p. 214-229.

MENDONÇA, R. S.; PINHO, F. A. Memória institucional por meio da organização documental de fotografias. **CID**: revista de Ciência da Informação e Documentação, Ribeirão Preto, v. 7, n. 1. p. 90-110, mar./ago. 2016. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/incid/article/view/90094/111650. Acesso em: 12 jun. 2017. [CITA MANINI]

MOSTAFA, S. P.; MANINI, M. P. La fotografia en al filosofia de la diferencia: una cuestión para la Ciencia de la Información. **Fermentário**, Montevidéu, v. 1, n. 12, p. 290-304, 2018. [CITA MANINI]

MÜLLER, T. M. P. As aparências enganam? *In*: MÜLLER, T. M. P. **As aparências enganam?**: fotografia e pesquisa. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2011.

NISHIKAWA, R. Retratos em preto e branco: uma discussão analítica sobre fontes fotográficas para o historiador. **Fragmentos de Cultura**, Goiânia, v. 15, n. 12. p. 1707-1810, dez. 2005.

OLIVERA ZALDUA, M. Colecciones fotográficas particulares: el fondo Joaquín Turina: estudio de contenido. **Documentación de las Ciencias de la Información**, Madrid, v. 33. p. 171-183. Disponível em: http://revistas.ucm.es/index.php/DCIN/article/view/DCIN1010110171A/18698. Acesso em: 3 jul. 2017.

PATO, P. R. G. **Imagens:** polissemia versus indexação e recuperação da informação. 2015. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2015. [CITA MANINI]

PENN, G. Análise semiótica de imagens paradas. *In*: BAUER, M. W.; GASKELL, G. (ed.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 319-342.

PEREZ, C. B. **Análise morfológica de imagens fotográficas com vistas ao seu tratamento documental**. *In:* CONGRESSO DE ARCHIVOLOGIA DO MERCOSUR, 4., 2001, San Lorenzo. **Resumos** […] San Lorenzo: [S.n.], 2001.

PINHO, F. A. Knowledge representation of photographic documents: a case study at the Federal University of Pernambuco (Brazil). *In*: ANDERSEN, J.; SKOUVIG, L. (ed.). **The Organization of Knowledge.** Emerald Publishing Limited, 2017. p. 71-86. (Studies in Information, v. 12). [CITA MANINI]

REIS, C. M.; SILVA, I. M. **Indexação de imagens fotográficas do Jornal Correio Braziliense**. 2005. Monografia (Bacharelado em Biblioteconomia) - Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2005. [CITA MANINI]

RODRIGUES, R. C. Análise e tematização da imagem fotográfica. **Transinformação**. Campinas, v. 36, n. 3. p. 67-76, set./dez. 2007. [CITA MANINI]

RODRIGUES, R. C. Photographic image: thematization of its discourses. **Journal of Signal and Information Processing**, n. 4. p. 414-422, 2013. Disponível em: http://file.scirp.org/pdf/JSIP_2013110617223530.pdf. Acesso em: 30 jul. 2017. [CITA MANINI]

ROSA, A. S. M. **A leitura de fotografias como pré-requisito para indexação de documentos fotográficos**. 2008. Monografia (Bacharelado em Biblioteconomia) - Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2008. [CITA MANINI]

ROSA, R. V. M. **Estudo sobre a indexação da informação fotográfica na empresa Diários Associados Press**. 2011. Monografia (Bacharelado em Biblioteconomia) - Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2011.

SAMPAIO, S. A. C**. Indexação de fotografias para a área de Publicidade**. 2003. Monografia (Bacharelado em Biblioteconomia) - Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2003. [CITA MANINI]

SAMPAIO, S. A. C.; MANINI, M. P.; MEDEIROS, M. B. B. Indexação de fotografias para a área de Publicidade. *In*: **Anais do I Congresso Nacional de Arquivologia**. Brasília: UnB/ABARQ, 2004.

SÁNCHEZ VIGIL, J. M. La fotografía como documento en el siglo XXI. **Documentación de las Ciencias de la Información**, Madrid, n. 24. p. 255-267, 2001. Disponível em: http://revistas.ucm.es/index.php/DCIN/article/viewFile/DCIN0101110255A/19547. Acesso em: 4 jul. 2017.

SÁNCHEZ VIGIL, J. M. Fuentes para el estudio de la documentación fotográfica. **Mus-A**, Andalucía, v. 7, n. 9. p. 24-27, fev. 2008. Disponível em: http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/media/docs/PORTAL_musa_n9.pdf. Acesso em: 4 jul. 2017.

SANTOS, A. C. A. Memória, documento e informação: uma proposta para a documentação do acervo fotográfico da Assessoria de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. *In*: RIBEIRO, E. S.; BRANDÃO, S. M. (org.). **Universidades e patrimônio cultural**: diálogos. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2013. p. 161-175.

SILVA, A. A imagem da fotografia. *In*: SILVA, A. Álbum de família: a imagem de nós mesmos. São Paulo: SENAC/SESC, 2008. p. 77-114.

SILVA, I. O. S.; FUJITA, M. S. L. Tratamento de fotografias em bibliotecas e arquivos: relato de experiência no projeto memorial fotográfico da Faculdade de Filosofia e Ciências da UNESP - Campus de Marília. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE BIBLIOTECONOMIA, DOCUMENTAÇÃO E CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 22., 2007, Brasília, DF. **Anais** [...] Brasília, DF: FEBAB; UnB, 2007. p. 1-11. [CITA MANINI]

SILVA, M. de L. V. S. **Descrição de documentos fotográficos**: aspectos teórico-metodológicos e modelo de aplicação. 2005. Dissertação (Mestrado em Informação e Comunicação em Saúde Pública) - Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2005.

SILVA, R. R. G. Por um novo modo de olhar: fotografia, informação e consciência. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 5., 2003, Belo Horizonte. **Anais** [...] Rio de Janeiro: IBICT, 2003. Disponível em: http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/venancib/paper/viewFile/1939/1080. Acesso em: 4 jul. 2017.

SMIT, J. W. Análise documentária de documentos fotográficos. *In*: SILVA, Fernando C. C.; SALES, R. de (org.). **Cenários da organização do conhecimento**: linguagens documentárias em cena. Brasília: Thesaurus, 2011. p. 265-286.

SOULAGES, F. Do real à fotograficidade. *In*: SOULAGES, F. **Estética da fotografia**: perda e permanência. São Paulo: SENC, 2010. p. 21-152.

SOUSA, M. R. **A construção de Brasília**: narrativa fotográfica e indexação de imagens. 2008. Monografia (Bacharelado em Biblioteconomia) - Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2008. [CITA MANINI]

SOUZA, J. C. C. E.; SOUZA, R. F. Indexação de fotografias para uso na Publicidade: proposta para análise conceitual. *In:* ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 14., 2010, Florianópolis. **Anais** […] Florianópolis: UFSC, 2010. Disponível em: http://enancib.sites.ufsc.br/index.php/enancib2013/XIVenancib/paper/viewFile/476/138. Acesso em: 30 jul. 2017.

SOUZA, R. L. **A indexação por conceito em documento fotográfico**. 2006. Monografia (Bacharelado em Biblioteconomia) - Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2006. [CITA MANINI]

STIEGLER, Bernd. Walter Benjamin e a fotografia. *In*: MACHADO, C. E. J.; MACHADO JÚNIRO, R.; VEDDA, M. (org.). **Walter Benjamin**: experiência histórica e imagens dialéticas. São Paulo: EdUNESP, 2015. p. 23-44.

TORREGROSA CARMONA, J. F. Modelos para el análisis documental de la fotografia. **Documentación de las Ciencias de la Información**, Madrid, v. 33. p. 329-342, 2010. Disponível em: http://revistas.ucm.es/index.php/DCIN/article/view/DCIN1010110329A/18753. Acesso em: 13 jun. 2017.

VALE, G. C. A fotografia como dispositivo de rememoração: Acácio, Nos olhos de Mariquinha e Moscou. *In:* VALE, G. C. **A mise-en-film da fotografia no documentário brasileiro**: e um ensaio avulso. Belo Horizonte: Filmes de Quintal e Relicário Edições, 2016. p. 37-60.

VALLE GASTAMINZA, F. Del (ed.). **Manual de documentación fotográfica**. Madrid: Síntesis, 1999. (Biblioteconomía y Documentación).

VALLE GASTAMINZA, F. Del. **El análisis documental de la fotografía**. Disponível em: http://www.montevideo.gub.uy/sites/default/files/concurso/materiales/anexo_3.2_-_del_valle.pdf. Acesso em: 30 jun. 2017.

Imagem, Memória e Informação na ADI

ALMEIDA, M. J. A câmera da memória. *In*: ALMEIDA, M. J. **Cinema**: arte da memória. 2. ed. Campinas: Autores Associados, 2009. p. 117-134.

ARANA, M. V. M. Espaços fluidos de memória: no fio da narrativa. *In*: DUARTE, Z. (org.). **Arquivos, bibliotecas e museus**: realidades de Portugal e Brasil. Salvador: EDUFBA, 2013. p. 39-54.

BELLOTTO, H. L. Reflexões sobre o conceito de memória no campo da documentação administrativa. *In*: BELLOTTO, H. L. **Arquivos permanentes**: tratamento documental. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. p. 271-8.

BRASSAÏ. Da imagem latente à memória involuntária. *In*: BRASSAÏ. **Proust e a fotografia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 147-158.

BRAUNE, F. Memória fotográfica e memória cinematográfica. *In*: BRAUNE, F. **O cinema e a linguagem fotográfica**. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2011. p. 33-39.

BURKE, P. O testemunho das imagens. *In*: BURKE, P. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004. p. 11- 24. (História).

BURKE, P. **Testemunha ocular**: o uso de imagens como evidência histórica. São Paulo: EdUSP, 2017.

COLOMBO, F. **Os arquivos imperfeitos**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CRIPPA, G. Tecendo tramas literárias para uma narrativa da memória. *In*: ALMEIDA, Marco A. (org.). **Ciência da Informação e Literatura**. Campinas: Alínea, 2012. p. 57-90.

CRIPPA, G. **Poéticas da informação**: representações artísticas e literárias de livros, bibliotecas e de seus protagonistas. São Paulo: Todas as Musas, 2014.

DELMAS, B. A diplomática contemporânea diante da exigência de memória e de verdade. *In*: DELMAS, B. **Arquivos para quê?:** textos escolhidos. São Paulo: IFHC, 2010. p. 141-151.

DIDI-HUBERMAN, G. A dupla distância. *In*: DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 1998. p. 147-168. (TRANS).

FIGUEIREDO, L. Memória e amnésia, in. *In*: FIGUEIREDO, L. **Imagens polifônicas**: corpo e fotografia. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2007. p. 125-129.

FRICK, C. The plurality of preservation. *In:* FRICK, C. **Saving cinema**. New York: Oxford University Press, 2011. p. 151-180.

GERVAISEAU, H. A. Comunidade de memória. *In:* GERVAISEAU, H. A. **O abrigo do tempo**: abordagens cinematográficas da passagem do tempo. São Paulo: Alameda, 2012. p. 211-303.

GERVAISEAU, H. A. Imagens do passado: noções e usos contemporâneos. *In:* MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M., KORNIS. M. A. (org.). **História e documentário**. Rio de Janeiro: FGV, 2012. p. 211-235.

GUASCH, A. M. El protoarchivo em las prácticas literárias, historiográficas y artísticas: 1920-1939. *In:* GUASCH, A. M. **Arte y archivo, 1920-2010**: genealogias, tipologias y descontinuidades. Madrid: Akal, 2015. p. 21-43.

GUASCH, A. M. El archivo, la fotografia y las acumulaciones: 1969-1989. *In:* GUASCH, A. M. **Arte y archivo, 1920-2010**: genealogias, tipologias y descontinuidades. Madrid: Akal, 2015. p. 109-162.

HEDSTROM, M. Arquivos e memória coletiva: mais que uma metáfora, menos que uma analogia. *In:* EASTWOOD, T.; MAcNEIL, He. (org.). **Correntes atuais do pensamento arquivístico**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2016. p. 237-259.

HOLLÓS, A. C. Preservação e memória social. *In:* SILVA, R. R. G. *et al*. **Cultura, representação e informação digitais**. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 29-40.

KOURY, M. G. P. Fotografia como objeto de memória: produto técnico e suporte ideológico na conformação do homem ocidental. **Domínios da Imagem**, Londrina, n. 2. p. 101-106, maio 2008.

LACERDA, A. L. A imagem nos arquivos. *In:* TRAVANCAS, I.; ROUCHOU, Joëlle; HEYMANN, L. (org.). **Arquivos pessoais:** reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013. p. 55-66.

LAGNY, M. O cinema como fonte de história. *In:* NÓVOA, J.; FRESSATO, S. B.; FEIGELSON, K. (org.). **Cinematógrafo**: um olhar sobre a História. Salvador: EdUFBA; São Paulo: EdUNESP, 2009. p. 99-131.

LIMA, S. F.; CARVALHO, V. C. Fotografias: usos sociais e historiográficos. *In:* PINSKY, C. B.; LUCA, T. R. (org.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2011. p. 29-60.

LISSOVSKY, M. Quatro + uma dimensões do arquivo. *In:* MATTAR, E. (org.). **Acesso à informação e política de arquivos**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003. p. 47-63.

MANINI, M. P. A leitura de imagens em acervos fotográficos: entre a memória registrada e a historiografia. *In*: **Anais Eletrônicos do III Simpósio Internacional Cultura e Identidades**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2007.

MANINI, M. P. A fotografia como registro e como documento de arquivo. *In:* BARTALO, L.; MORENO, N. A. (org.). **Gestão em arquivologia**: abordagens múltiplas. Londrina: EDUEL, 2008. p. 119-183.

MANINI, M. P. Imagem, memória e informação: um tripé para o documento fotográfico. **Domínios da Imagem**, Londrina, n. 8, 2011. Disponível em: http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/23354/17054. Acesso em: 7 jun. 2017.

MARTINS, J. S. A fotografia e a vida cotidiana: ocultações e revelações. *In:* MARTINS, J. S. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 33-62.

MAUAD, A. M. O que restou – história e documento – na prática artística de Rosângela Rennó. *In:* FREITAS, A. *et al*. (org.). **Imagem, narrativa e subversão**. São Paulo: Intermeios, 2016. p. 69-101.

MORETTIN, E. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *In:* CAPELATO, M. H. *et al*. (org.). **História e cinema**: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007. p. 39-64. (Coletâneas).

NAPOLITANO, M. Fontes audiovisuais; a História depois do papel. *In*: PINSKY, C. B. (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005. p. 235-289.

NOVAES, Sylvia C. Imagem e memória. *In:* MAMMI, L.; SCHWARCZ, L. M. (org.). **8 X fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 113-131.

OLIVEIRA, R. B. S. **A fotografia como memória na vida dos candangos**. 2008. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2008. [CITA MANINI]

OLIVEIRA, R. B. S.; MANINI, M. P. A fotografia como memória na vida dos candangos. **Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento**, São Paulo, v. 2, n. 13. p. 349-367, jan. 2017. [CITA MANINI]

OLIVEIRA, R. L. **Fotografia e memória**: a criação de passados. Vitória da Conquista: UESB, 2014.

RIVERA, T. A imagem e o escuro: Chris Marker, memória e psicanálise. *In:* CUNHA, Renato. (org.). **O cinema e seus outros**. Brasília, DF: LGE, 2009. p. 61-74.

ROBIN, R. Representar, figurar a Shoah. *In:* ROBIN, R. **A memória saturada**. Campinas: EdUnicamp, 2016. p. 297-327.

ROUILLÉ, A. Entre documento e expressão. *In:* ROUILLÉ, A. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: SENAC, 2009. p. 25-229.

SAMAIN, E. Aby Warburg Mnemosyne: constelação de culturas e ampulheta de memórias. *In*: SAMAIN, E. (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: EdUnicamp, 2012. p. 51-80.

SELIGMAN-SILVA, M. Catástrofe, história e m memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura. *In:* SELIGMAN-SILVA, M. **História, memória e literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: EdUnicamp, 2003. p. 387-413.

SILVA, R. R. G. SOIMA 2007: salvaguarda de acervos de som e imagem: relato de uma experiência internacional no Rio de Janeiro. *In:* SILVA, R. R. G. *et al*. **Cultura, representação e informação digitais**. Salvador: EdUFBA, 2010. p. 211-241.

TURAZZI, M. I. Quadros de história pátria: fotografia e cultura histórica oitocentista. *In:* FABRIS, A.; KERN, M. L. B. (org.). **Imagem e conhecimento**. São Paulo: EdUSP, 2006. p. 229-253.

VAM DE BERG, T. V. A imagem como documento: a coleção José dos Reis Carvalho, pintor da Comissão Científica do Império (1859-1861). *In:* SILVA, M. C. S. M.; BARBOZA, C. H. M. (org.). **Acervos de ciência e tecnologia no Brasil**: preservação, história e divulgação. Rio de Janeiro: MAST, 2012. p. 181-219.

Tratamento da Informação de Imagens Digitais

ALVARENGA, L.; BARACHO, R. A.; CENDON, B. V. Metadados textuais e visuais para recuperação de informação em imagens. *In:* ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 11., 2010, Rio de Janeiro. **Anais** […] Rio de Janeiro: IBICT, 2010. Disponível em: http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/xienancib/paper/viewFile/3424/2550. Acesso em: 11 jul. 2017. [CITA MANINI]

BARNARD, K. *et al*. Matching words and pictures. **Journal of Machine Learning Research**, v. 3. p. 1107-1135, 2003. Disponível em: http://www.jmlr.org/papers/volume3/barnard03a/barnard03a.pdf. Acesso em: 8 jul. 2017.

BARRETO, J. S. Desafios e avanços na recuperação automática da informação audiovisual. **Ciência da Informação**, Brasília, DF, v. 36, n. 3. p. 17-28, set./dez. 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/ci/v36n3/v36n3a03.pdf. Acesso em: 5 jul. 2017.

BARRETO, J. S. **Anotação automática e recomendação personalizada de documentários brasileiros**: sistema DocUnB. 2009. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2009. [CITA MANINI]

BREA, J. L. Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-imagen. **Estudios Visuales**, Murcia, n. 4. p. 146-163, jan. 2007.

CANTARELLI, E. M. P.; SOTT, J. **Indexação e recuperação de informações digitais para vídeo usando MPEG-7**. 2004. (Mimeo).

CARVALHO, Paulo C. *et al*. **MinTI**: mineração de texto e imagem para recuperação inteligente de documentos do CPDOC-FGV. *In*: CONGRESSO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE COMPUTAÇÃO, 29., 2009, Bento Gonçalves. **Anais eletrônicos** […] Porto Alegre: UFRGS, 2009. p. 2583-2586. Sessão Técnica 6: Massive Processing of Multimedia Data, Virtual Reality. Disponível em: http://csbc2009.inf.ufrgs.br/anais/pdf/colibri/st06_03.pdf. Acesso em: 06 jul. 2017.

CASELLAS SERRA, L.-E.; IGLÉSIAS FRANCH, D. Nuevas tecnologías y tratamiento de fondos y colecciones fotográficas. *In*: **Actas de las Segundas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología**. Madrid: Universidad Carlos III, 2003. Disponível em: http://www.girona.cat/sgdap/docs/uc3m.pdf. Acesso em: 10 jul. 2017.

COLETTO, S. P. S. **O arquivo contemporâneo da web 2.0**: verificação do uso de folksonomia em acervos eletrônicos digitais de imagem em movimento. 2014. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2014. [CITA MANINI]

COSTA, A. F. **Gestão arquivística na era do cinema digital**: formação de acervos de documentos digitais provindos da prática cinematográfica. 2007. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

COSTA, I. C. P. *et al*. A representação informacional de acervos fotográficos: a reconstrução dos sentidos através da utilização de softwares. **Biblionline**, João Pessoa. p. 63-70, 2010. Especial. Disponível em: http://periodicos.ufpb.br/index.php/biblio/article/view/9625/5237. Acesso em: 6 jul. 2017.

EAKINS, J. P. Towards intelligent image retrieval. **Pattern Recognition**, Ezmsford, v. 35. p. 3-14, 2002.

FABRIS, A. A imagem técnica: do fotográfico ao virtual. *In:* FABRIS, A.; KERN, M. L. B. (org.). **Imagem e conhecimento**. São Paulo: EdUSP, 2006. p. 157-178.

FONTCUBERTA, J. **A câmara de Pandora**: a fotografi@ depois da fotografia. São Paulo: Gustavo Gilli, 2012.

GIMÉNEZ RAYO, M. La documentación audiovisual en televisión en el mundo 2.0: retos y oportunidades. **Trípodos**, Barcelona, n. 31. p. 79-97, 2012. Disponível em: http://www.tripodos.com/index.php/Facultat_Comunicacio_Blanquerna/article/viewFile/39/330. Acesso em: 5 jul. 2017.

GONÇALVES, A. C. B. Os novos paradigmas da imagem em movimento: em busca de metalinguagens de representação para bases de dados virtuais visando à recuperação de conteúdo semântico. **Datagramazero**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1. p. 1-13, fev. 2002.

GONÇALVES, J. L. C. S.; ASSIS, J. de A. A indexação social enquanto prática de representação colaborativa da informação imagética: a construção da memória na plataforma Flickr. **Conhecimento em Ação**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2. p. 34-51, jul./dez. 2016.

JÖRGENSEN, C. Photos: Flickr, Facebook and other social networking sites. *In:* FOSTER, A.; RAFFERTY. p. (ed.). **Managing digital cultural objects**: analysis, discovery and retrieval. Londres: Facet Publishing, 2016. p. 143-181.

KAC, E. A questão da representação na holografia. *In:* FABRIS, A.; KERN, M. L. B. (org.). **Imagem e conhecimento**. São Paulo: EdUSP, 2006. p. 327-354.

LA BARRE, K.; CORDEIRO, R. I. N. Film retrieval on the web: sharing, naming, access and discovery. *In:* FOSTER, A.; RAFFERTY. p. (ed.). **Managing digital cultural objects**: analysis, discovery and retrieval. Londres: Facet Publishing, 2016. p. 199-217.

LI, J.; WANG, J. Z. Automatic linguistic indexing of pictures by a statistical modeling approach. *In:* **IEEE Transactions on Pattern Analysis and Machine Intelligence**, v. 25, n. 10. p. 1075-1088, 2003. Disponível em: http://infolab.stanford.edu/~wangz/project/imsearch/ALIP/PAMI03/01227984.pdf. Acesso em: 08 jul. 2017.

LI, J.; WANG, J. Z. W.; LIN, S. C. L. Evaluation strategies for automatic linguistic indexing of pictures. *In:* **IEEE International Conference on Image Processing (ICIP) Proceedings.** Barcelona, 2003. Disponível em: http://infolab.stanford.edu/~wangz/project/imsearch/ALIP/ICIP2003/wang.pdf. Acesso em: 8 jul. 2017.

LIMA, F. R. B.; SANTOS. p. L. V. A. C. Caderno de esboço digital: estudo semiótico do processo criativo estético de informação imagética. **Revista EDICIC**, v. 1, n. 4. p. 233-243, 2011. Disponível em: http://www.edicic.org/revista/index.php/RevistaEDICIC/article/view/87/pdf. Acesso em: 10 jul. 2017.

MANINI, M. P. O futuro do passado: acervos fotográficos tradicionais + acervos fotográficos eletrônicos. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 12, n. 1. p. 55-61, jan./dez. 2004. [CITA MANINI]

MANINI, M. P. Conservar o suporte e preservar a informação: como trataremos os documentos fotográficos no futuro? *In:* **Actas del VII Congreso de Archivología del Mercosur**. Viña Del Mar: Asociación Archiveros de Chile, 2007. [CITA MANINI]

MARQUES, K. P.; NASCIMENTO, R. E. D. **Indexação de imagens fotográficas de acervo pessoal em meio digital**. 2009. Monografia (Bacharelado em Biblioteconomia) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2009. [CITA MANINI]

MATHIEW, S.; TURNER, J. M. Audiovision et indexation de films. *In:* WORLD LIBRARY AND INFORMATION CONGRESS, 73., 2007, Durban. **Proceedings** […] Durban: IFLA 2007. p. 1-10.

MENDES, R. O futuro do presente: acervos fotográficos diante do horizonte digital. *In:* **Anais do Museu Paulista**: história e cultura material. São Paulo: Museu Paulista, 2004. p. 11-21.

MIRANDA, A. S. S. **Ontologias**: indexação e recuperação de fotografias baseadas na técnica fotográfica e no conteúdo da imagem. 2007. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2007. [CITA MANINI]

MIRANDA, A. S. S.; MANINI, M. P.; LIMA-MARQUES, M. Ontologias: indexação e recuperação de fotografias baseadas na técnica fotográfica e no conteúdo da imagem. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 8., 2007, Salvador. **Anais** […] Salvador: UFBA, 2007. Disponível em: http://www.enancib.ppgci.ufba.br/artigos/GT2--151.pdf. Acesso em: 10 jul. 2017. [CITA MANINI]

MOREIRA, M. P.; RODRIGUES, A. A. Folksonomia: análise da etiquetagem de imagens no Flickr. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 11., 2010, Rio de Janeiro **Anais** […] Rio de Janeiro: IBICT, 2010. Disponível em: http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/xienancib/paper/viewFile/3421/2547. Acesso em: 11 jul. 2017. [CITA MANINI]

MOREIRO GONZÁLEZ, J. A. Las nuevas tecnologías y el tratamiento documental de los materiales digitales, en especial la imagen. **Informação & Sociedade**: estudos, João Pessoa, v. 10, n. 2, 2000. Disponível em: http://www.ies.ufpb.br/ojs/index.php/ies/article/view/327/249. Acesso em: 10 jul. 2017.

MORIGI, V. J.; MASSONI, L. F. H. Memórias em rede: as fotografias em ambientes virtuais. **Liinc em Revista**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2. p. 506-519, nov. 2015. Disponível em: http://revista.ibict.br/liinc/article/view/3630/3095. Acesso em: 9 jun. 2017.

NÓBREGA, I. O. **#impeachment ou #naovaitergolpe**: uma análise sobre a folksonomia na indexação de imagens fotográficas em redes sociais na web 2.0. 2016. Monografia (Bacharelado em Biblioteconomia) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2016.

NÓBREGA, I. O.; MANINI, M. P. #impeachment ou #naovaitergolpe: uma análise sobre a folksonomia na indexação de imagens fotográficas em redes sociais da web 2.0. **Biblionline,** João Pessoa, v. 12. p. 73-84, 2016. Disponível em: http://periodicos.ufpb.br/index.php/biblio/article/view/32296/17585. Acesso em: 30 jul. 2017.

PINHO NETO, J. A. S.; SANTOS. p. L. V. A. C.; SIMIONATO, A. C. Ciência da Informação, imagem e tecnologia. **Informação & Tecnologia**, Marília/João Pessoa, v. 2, n. 1. p. 53-65, jan./jul., 2015.

RODRIGUES, A. A. A. **Folksonomia**: análise de etiquetagem de imagens no Flickr. 2010. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010. [CITA MANINI]

ROZADOS, H. B. F.; SEMELER, A. R. Imagem, informação e tecnologia: vídeo digital como objeto de estudo para (sic) Ciência da Informação. **Informação & Informação**, Londrina, v. 17, n. 1. p. 78-92, 2012. Disponível em: http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/8975/11375. Acesso em: 10 jul. 2017.

SANTOS, M. L. **Padrões de metadados para fotografias digitais**. 2017. Monografia (Bacharelado em Biblioteconomia) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2017.

SANTOS, T. H. N. Indexação de imagens no Flickr: uma análise da folksonomia na biblioteca de arte da fundação Calouste Gulbenkian. **Páginas a&b**, Porto, n. 1, 2014. p. 49-62. Disponível em: http://ojs.letras.up.pt/index.php/paginasaeb/article/view/568/568. Acesso em: 9 jun. 2017.

SILVA, R. R. G. Da caverna ao ciberespaço. *In:* PINHEIRO, L. V. R.; GONZÁLEZ DE GÓMEZ, M. N. (org.). **Interdiscursos da Ciência da Informação**: arte, museu e imagem. Rio de Janeiro/Brasília: IBICT/DEP/DDI, 2000. p. 209-228.

SILVA, R. R. G. Acervos fotográficos públicos: uma introdução sobre digitalização no contexto político da disseminação de conteúdos. **Ciência da Informação**, Brasília, DF, v. 35, n. 3. p. 194-200, set./dez. 2006. Disponível em: http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/1125/1268. Acesso em: 3 jul. 2017.

SILVA, R. R. G. *et al.* **Cultura, representação e informação digitais**. Salvador: EDUFBA, 2010.

SIMIONATO, A. C. **Representação, acesso, uso e reuso da imagem digital**. 2012. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade Estadual Paulista, Marília, 2012.

SIMIONATO, A. C. **Modelagem conceitual DILAM**: princípios descritivos de arquivos, bibliotecas e museus para o recurso imagético digital. 2015. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Universidade Estadual Paulista, Marília, 2015.

TOSTA, L. F. *et al*. Digitalizar conteúdos informacionais de documentação pública audiovisual, sonora e fotográfica é democratizar o acesso. *In*: SILVA, R. R. G. *et al*. **Cultura, representação e informação digitais**. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 119-132.

Publicações de MANINI após 2002

. Artigos completos publicados em periódicos

SOUSA, M. do S. N.; MANINI, M. P.; BAPTISTA, D. M. Universidade, biblioteca universitária e preservação da memória institucional: revisão de literatura. **Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação**, São Paulo, v. 16. p. 1-30, 2019.

ROSA, R. A. M.; RODRIGUES, G. M.; MANINI, M. P. Reconstrução de memórias da ditadura militar: o uso de documentos de arquivos na filmografia brasileira. **Informação & Sociedade**, João Pessoa, v. 29. p. 209-224, 2019.

ROSA, R. A. M.; RODRIGUES, G. M.; MANINI, M. P. Reconstrução de memórias da ditadura militar: o uso de documentos de arquivos na filmografia brasileira. **Informação & Sociedade**, João Pessoa, v. 29. p. 209-224, 2019.

MOSTAFA, S. P.; MANINI, M. P. La fotografía en la filosofía de la diferencia. **Revista Fermentario**, Campinas, v. 1. p. 290, 2018.

OLIVEIRA, R. B. S; MANINI, M. P. A fotografia como memória na vida dos candangos. **Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento**, São Paulo, v. 13. p. 349-367, 2017.

MOSTAFA, S. P.; MANINI, M. P. O *blow-up* da Ciência da Informação. **Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação e Biblioteconomia**, João Pessoa, v. 12. p. 68-83, 2017.

MOSTAFA, S. P.; MANINI, M. P. Imagem, memória e informação: o bergsonismo na Ciência da Informação. **Revista Conhecimento em Ação**, Rio de Janeiro, v. 2. p. 1-17, 2017.

MANINI, M. P. Preservação de documentos especiais. **Revista Ibero-Americana de Ciência da Informação**, Brasília, DF, v. 9. p. 528-563, 2016.

MANINI, M. P.; GOMES, A. L. A.; OLIVEIRA, E. B.; CARRIJO, E.; COLETTO, S. P. S. Documentos audiovisuais, informação e memória: resultados da identificação de acervos fotográficos e filmicos em Brasília. *In:* ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 17., 2016, Salvador. **Anais** […] Salvador: UFBA, 2016.

GREENHALGH, R. D.; MANINI, M. P. A relevância da cultura organizacional na implementação de sistemas de segurança contra roubo e furto de livros raros. *In:* ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 17., 2016, Salvador. **Anais** […] Salvador: UFBA, 2016.

MATOS, K. G.; MANINI, M. P. Análise documentária de infografias. *In:* ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 17., 2016, Salvador. **Anais** […] Salvador: UFBA, 2016.

MANINI, M. P. Acervos imagéticos e memória. **Ponto de Acesso**, Salvador, v. 10. p. 97-115, 2016.

LIMA, J. L. O.; MANINI, M. P. Metodologia para análise de conteúdo qualitativa integrada à técnica de mapas mentais com o uso dos softwares Nvivo e Freemind. **Informação & Informação**, Londrina, v. 21. p. 1-27, 2016.

NÓBREGA, I. O.; MANINI, M. P. #impeachment ou #naovaitergolpe: uma análise sobre a folksonomia na indexação de imagens fotográficas em redes sociais da web 2.0. **Biblionline**, João Pessoa, v. 12. p. 73-84, 2016.

LIMA, J. L. O.; MANINI, M. P. A avaliação discente em cursos de graduação a distância e as necessidades de informação dos docentes on-line: a visão de especialistas europeus e brasileiros. **Inclusão Social**, Rio de Janeiro, v. 10. p. 172-185, 2016.

MARQUES, O. G. ; MANINI, M. P. Inserção profissional e contribuições teóricas do arquivista na gestão documental do poder judiciário. **Agora,** Florianópolis, v. 25. p. 61-84, 2015.

GREENHALGH, R. D.; MANINI, M. P. Análise bibliográfica: ferramenta de segurança em coleções de livros raros. **Encontros Bibli**, Florianópolis, v. 20. p. 17-29, 2015.

GREENHALGH, R. D.; MANINI, M. P. Segurança de obras raras como possível objeto de estudo da Ciência da Informação. **Transinformação**, Brasília, DF, v. 25. p. 187-278, 2013.

MANINI, M. P. Imagem, memória e informação: um tripé para o documento fotográfico. **Domínios da imagem** (UEL), Londrina, v. 8. p. 77-87, 2011.

MANINI, M. P. A Tradição e os novos desafios para a conservação/preservação das informações arquivísticas. **Cadernos do CEOM** (UNOESC), Joaçaba, v. 1. p. 169-175, 2005.

MANINI, M. P. Análise documentária de fotografias: leitura de imagens incluindo sua dimensão expressiva. **Cenário Arquivístico**, Brasília, DF, v. 3, n. 1. p. 16-28, 2004.

MANINI, M. P. O futuro do passado: acervos fotográficos tradicionais + acervos fotográficos eletrônicos. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 12. p. 55-61, 2004.

. Livros publicados/organizados ou edições

MANINI, M. P.; CUEVAS CERVERÓ, A.; SANCHEZ-CUADRADO, S. ; BAJON, M. T. F. ; SIMEAO, E. L. M. S. Investigación en información, documentación y sociedade: perspectivas y tendencias. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2017. v. 2.

MANINI, M. P.; RONCAGLIO, C. Arquivologia & cinema: um olhar arquivístico sobre narrativas fílmicas. Brasília, DF: Editora da UnB, 2016. v. 1.

MANINI, M. P.; MARQUES, O. G. (org.); MUNIZ, N. C. (org.). Imagem, memória e informação. *In*: SEMINÁRIO ABERTO DO GRUPO DE PESQUISA IMAGEM, MEMÓRIA E INFORMAÇÃO, 2010, Brasília, DF. Anais […] Brasília, DF: Ícone Editora e Gráfica, 2010. v. 1.

. Capítulos de livros publicados

FUNARI. p. P. A. ; MARQUETTI, F. ; MANINI, M. P. Pelica, pelame, película: a pele na projeção fílmica ? uma compilação. *In*: FUNARI. p. P. A.; MARQUETTI, F. (org.). *Sobre a pele:* imagens e metamorfoses do corpo. São Paulo: Intermeios Cultural; Fapesp; Unicamp/NEPAM, 2015. v. 1. p. 1-422.

LIMA, J. L. O.; MANINI, M. P. As necessidades de informação de docentes on-line na avaliação de estudantes de graduação: um estudo em universidades europeias de educação a distância. *In*: SERRA, I. M. R. S.; TOMASI, M.; PANDINI, C. C.; SCHLÜNZEN JÚNIOR, K.; RAUSKI, E.; CAMPOS, V. G.; KNÜPPEL, M. A. C.; VIDAL, H. M.; ALBUQUERQUE, J. C. M. (org.). **Práticas de inovação no ensino superior**. São Luís: EdUEMA, 2017. v. 1. p. 54-61.

MANINI, M. P. Acervos audiovisuais do Distrito Federal: um mapeamento. *In*: HEFFNER, H.; D'ANGELO, R. H.; D'ANGELO, F. H. (org.). **Reflexões sobre a preservação audiovisual 2006-2015**: 10 anos da CINEOP Mostra de Cinema de Ouro Preto. Belo Horizonte: Universo Produção, 2015. v. 2. p. 101-103.

MANINI, M. P.; TORRES, R. B. ; ADAMI, S. F. ; COELHO, R. M. . Documentação e memória. *In*: TORRES, R. B.; ADAMI, S. F.; COELHO, R. M. (org.). **Atlas socioambiental da bacia do ribeirão das Anhumas**. Campinas: Pontes, 2014. v. 1. p. 1-183.

MANINI, M. P.; SANTOS, Z. D. M. M. ; SILVA, A. M. da ; CARTIER-BRESSON, A. Acervos diferenciados: a variedade dos documentos chamados especiais. *In*: DUARTE, Z. (org.). **A conservação e a restauração de documentos na era pós-custodial**. Salvador: EDUFBA, 2014. v. 1. p. 197-246.

MANINI, M. P.; OLIVEIRA, L. M. V. ; OLIVEIRA, I. C. B. As ações de preservação nos arquivos brasileiros e o ensino de preservação nas universidades. *In*: OLIVEIRA, L. M. V. de; OLIVEIRA, I. C. B. de. (org.). **Preservação, acesso, difusão**: desafios para as instituições arquivísticas no século XXI. Rio de Janeiro: Associação dos Arquivistas Brasileiros, 2013. v. 1. p. 1-559.

MANINI, M. P. A fotografia como registro e como documento de arquivo. *In*: BARTALO, L.; MORENO, N. A. (org.). **Gestão em Arquivologia**: abordagens múltiplas. Londrina: EdUEL, 2008. v. 1. p. 119-183.

MANINI, M. P. Leitura de informações imagéticas: ajustes ainda necessários ao "novo" paradigma. In: MANINI, M. P.; MARQUES, O. G.; MUNIZ, N. C. (org.). **Imagem, memória e informação**: anais do Seminário Aberto do Grupo de Pesquisa Imagem, Memória e Informação. Brasília, DF: Ícone Editora e Gráfica, 2010. v. 1. p. 11-31.

MANINI, M. P. A fotografia como registro e como documento de arquivo. *In*: BARTALO, L.; MORENO, N. A. (org.). **Gestão em Arquivologia**: abordagens múltiplas. Londrina: EdUEL, 2008. v. 1. p. 102-161.

MANINI, M. P.; MARQUES, M. L.; MIRANDA, A. S. S. Ontologias: indexação e recuperação de fotografias baseadas na técnica fotográfica e no conteúdo da imagem. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 8., 2007, Salvador. **Anais** […] Salvador: ANCIB; UFBA, 2007. v. 1.

MANINI, M. P.; MARQUES, O. G. Informação Histórica: Recuperação e Divulgação da Memória do Poder Judiciário Brasileiro. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 8., 2007, Salvador. **Anais** […] Salvador: ANCIB; UFBA, 2007. v. 1.

MANINI, M. P. A Leitura de imagens de acervos fotográficos: entre a memória registrada e a historiografia. *In*: SIMPÓSIO INTERNACIONAL CULTURA E IDENTIDADES, 3., 2007, Goiânia. **Anais eletrônicos e cadernos de resumos** [...] Goiânia: UFG; ANPUH-GO, 2007. v. 1.

MANINI, M. P. Indexação de Imagens Fotográficas. *In*: UEL. (org.). Anais do II SEMINÁRIO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 2., 2007, Londrina. **Anais** [...] Londrina: UEL, 2007. v. 1.

MANINI, Miriam P.. A Dimensão expressiva na indexação de documentos fotográficos. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 1., 2007, Londrina. **Anais** [...] Londrina: UEL, 2007. v. 1.

MANINI, Miriam P.; CARNEIRO, Liliane B. Leitura de imagens na literatura infantil: desafios e perspectivas na era da informação. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 8., 2007, Salvador. **Anais** [...] Salvador: UFBA; ANCIB, 2007. v. 1.

MANINI, M. P.. Imagem, imagem, imagem...: o fotográfico no foto-romance. *In*: SAMAIN, E. G. (org.). **O fotográfico**. 2. ed. São Paulo: Hucitec; Senac, 2005. v. 1. p. 235-250.

MANINI, M. P.; OLIVEIRA, E. B. ; RODRIGUES, G. M. ; SOUSA, R. T. B.; CARVALHEDO, S. P. As universidades na produção e comunicação do conhecimento arquivístico no Brasil: construção de um novo eixo? *In*: CONGRESSO DE ARQUIVOLOGIA DO MERCOSUL, 6., 2005, Campos do Jordão. **Anais** [...] São Paulo: ArqSãoPaulo; CEDIC-PUCSP, 2005. v. 1.

MANINI, M. P. Ensinar gostoso aprender: "nova" metodologia de ensino/aprendizagem. *In*: CONGRESSO DE ARQUIVOLOGIA DO MERCOSUL, 6., 2005, Campos do Jordão. **Anais** [...] São Paulo: ArqSãoPaulo; CEDIC-PUCSP, 2005. v. 1.

MANINI, M. P.; TORRES, R. B. Anhumas: memória de um projeto e criação de um centro de documentação. *In*: CONGRESSO NACIONAL DE ARQUIVOLOGIA, 1., 2004, Brasília, DF. **Anais** [...] Brasília, DF: UnB; ABARQ, 2004. v. 1.

MANINI, M. P.; SAMPAIO, S. A. C.; MEDEIROS, M. B. B. Indexação de fotografias para a área de publicidade. *In*: CONGRESSO NACIONAL DE ARQUIVOLOGIA, 1., 2004, Brasília, DF. **Anais** [...] Brasília, DF: UnB; ABARQ, 2004. v. 1.

Sobre o livro

Catalogação na Publicação (CIP)
Telma Jaqueline Dias Silveira
CRB 8/7867

Normalização
Maria Elisa Valentim Pickler Nicolino
CRB - 8/8292
Isabelle Ribeiro Ornelas Coelho Lima

Capa e diagramação
Gláucio Rogério de Morais

Produção gráfica
Giancarlo Malheiro Silva
Gláucio Rogério de Morais

Assessoria Técnica
Renato Geraldi

Oficina Universitária
Laboratório Editorial
labeditorial.marilia@unesp.br

Formato
16 x 23cm

Tipologia
Adobe Garamond Pro

Papel
Polén soft 70g/m2 (miolo)
Cartão Supremo 250g/m2 (capa)

Tiragem
100

Impressão e acabamento

Gráfica unesp Campus de Marília

2022

dagens dos caminhos percorridos por seus autores, cuja distinção autoral determinante se direcionou ou perpassou nos enfoques quanto à complexidade dos acervos fotográficos e audiovisuais nas instituições custodiadoras e sua organização, memória como relato e perspectiva cognitiva e preservação audiovisual.

Com o objetivo de alocar os assuntos abordados, a obra está dividida em três blocos: Audiovisual, Informação e Memória (AIM), Cinema, Informação e Memória (CIM) e Fotografia, Informação e Memória (FIM). Tal divisão é puramente um exercício "maníaco" de colocar em escaninhos tudo que se considera classificável, catalogável. No conjunto, somos todos membros de uma mesma festa da imagem.

CULTURA ACADÊMICA Editora

"Em julho de 2018 eu tive um sonho: estava reunida com muitas pessoas, em local desconhecido; parecia uma festa, uma celebração, e as roupas não combinavam muito com nosso tempo; havia alegria, cumplicidade e um sentimento de satisfação que poderia ser por algum dever cumprido, realizado com prazer. Mas o que isso tem a ver com nossas reflexões, com preocupações acadêmicas ou com o fazer intelectual?! Ao acordar e costurar o sonho com minha memória, percebi que os personagens do meu filme particular eram todos(as) colegas que trabalham com imagem. Junto com as emoções de elaboração de sentido do sonho surgiu imediatamente a ideia de organizar um livro sobre o tema."

Para nós, autores dos textos compilados nesta publicação, este livro, além da materialização do sonho de Miriam, é – sobretudo - uma homenagem à Professora Miriam Paula Manini, idealizadora e uma das organizadoras deste material.

Miriam Paula Manini, presente!

ISBN 978-65-5954-270-3