

ACERVOS IMAGÉTICOS E MEMÓRIA

Resumo: Este artigo propõe reflexões sobre imagens fixas – fotografias e similares – e imagens em movimento – filmes em geral – pertencentes a acervos institucionais, sejam arquivos, bibliotecas, centros de documentação, memória e informação. Tais reflexões são apresentadas segundo uma abordagem pelo viés da memória. Trata, portanto, da importância das instituições custodiadoras e mantenedoras de acervos fotográficos e fílmicos; dos aspectos comunicacionais da rememoração por imagem pelos indivíduos; e dos aspectos informacionais do tratamento da memória imagética nos acervos. O impulso inicial que justifica nossas colocações é a observação dos resultados finais do projeto “Documentos Audiovisuais, Informação e Memória: identificação de acervos fotográficos e fílmicos no Distrito Federal”, financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, que mapeou a produção e a acumulação de registros audiovisuais no Distrito Federal, abrangendo a cidade de Brasília, nesta primeira fase. Os tópicos elencados foram extraídos de anotações feitas durante a realização do “II Seminário Aberto do Grupo de Pesquisa Imagem, Memória e Informação (IMI) – Encerramento do Projeto IMI/CNPq”, entre os dias 17 e 21 de outubro de 2016, para o qual programamos um seminário, uma exposição fotográfica e uma mostra de filmes (CINIMI), entre outras atividades. Levamos aos participantes os seguintes assuntos: a importância do tema memória, que foi estudado ao longo dos 36 meses de trabalho não só pelos pesquisadores envolvidos, mas principalmente pelos estudantes de graduação (Iniciação Científica); a relevância do tema patrimônio audiovisual, sobre o qual nos debruçamos igualmente com o fito de focar com mais acurácia a abordagem pretendida na pesquisa de campo; o percurso metodológico empreendido por 14 estudantes de iniciação científica; e, finalmente, o coroamento de todo este trabalho coletivo, nos resultados alcançados com a pesquisa como um todo.

Miriam Paula Manini

Prof.a Dr.a Miriam Paula Manini Docente
do Curso de Arquivologia e do Programa
de Pós-Graduação em Ciência da
Informação da Universidade de Brasília
mpmanini@uol.com.br

Abstract: This article proposes reflections about photographic images – photographs and similar – and moving images – films in general – belonging to institutional collections: archives, libraries, documentation, memory and information centers. These reflections are presented according to a memory bias approach. It deals, therefore, with the importance of the institutions that guard and maintain photographic and film collections; the communicational aspects of the image recollection by the individuals; the informational aspects of the treatment of the imaginary memory in the collections. The initial impulse that justifies our assignments is the observation of the final results of the project “Audiovisual Documents, Information and Memory: identification of photographic and film collections in the Federal District”, financed by the National Council for Scientific and Technological Development, which mapped the production and accumulation of audiovisual records in the Federal District, covering the city of Brasília, in this first phase. The topics listed were extracted from notes made during the “II Open Seminar of the Research Group Image, Memory and Information (IMI) – Closing of the IMI/CNPq Project”, October 17 to 21, 2016, for which we plan a seminar, a photographic exhibition and a film show (CINIMI), among other activities. We took the following subjects to the participants: the importance of the memory theme, which was studied during the 36 months of work not only by the researchers involved, but mainly by undergraduate students (Scientific Initiation); the relevance of audiovisual heritage, on which we also focus in order to attempt more accurately the approach sought in field research; the methodological course undertaken by 14 students

of scientific initiation; and, finally, the crowning of all this collective work, in the results achieved with the research as a whole.

Conoci la memoria, esta moneda que no es nunca la misma.

Jorge Luis Borges (1969)

INTRODUÇÃO

A ultrapassada tradição da não utilização das imagens como objeto de pesquisa e só como ilustração e/ou exemplo relegou uma série de fotografias e películas cinematográficas ao esquecimento ou à completa inutilidade, depositadas em acervos onde não apenas o conteúdo é mal conhecido, mas também é ignorada a necessidade de tratamento físico para combate à deterioração de seus materiais.

Ao longo das últimas décadas, no Brasil, já se pode observar pesquisas que partem de imagens – fixas ou em movimento – como ponto de análise, seja com enfoque histórico ou abordagem semelhante. Escolher a fotografia ou o filme como objeto de estudo revela a riqueza de investigações existentes em acervos audiovisuais¹. Da mesma forma, fazer uso da fotografia e do cinema como método de ancoragem, por exemplo, em trabalhos sobre leitura de imagens e memória individual e memória coletiva tem se mostrado prolífico e eficaz².

Na verdade, analisar fotografias e filmes é algo que passa pelo crivo da crítica semiótica: tanto as imagens fixas quanto as imagens em movimento possuem um histórico de sua presença no mundo que permite, em suas várias fases, perceber as mudanças de enfoque e

¹ Destas raras pesquisas, três exemplos: 1. *A Revolução Constitucionalista de 1932 e a utilização da fotografia como documento histórico*. Jeziel de Paula - IFCH/UNICAMP, Doutorado em História, Área de Fotografia e História, que resultou no livro 1932; imagens construindo a História (Unicamp/Unimep, 1998); 2. *Representação de leitura nas capas dos folhetos de cordel. Memórias de leitura*. Luli Hata – mestranda IEL/Unicamp, 1998; 3. *História da homossexualidade no Brasil*. Expressão física dos bailarinos do Teatro de Revista dos anos 1940 e 1950 sugerindo um gestual homoerótico. James Green - Universidade da Califórnia, Doutorado em História, que resultou na publicação do livro *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX* (Unesp, 2000).

² Por exemplo, as dissertações de mestrado: OLIVEIRA, Rita B. S. *A fotografia como memória na vida dos Candangos*. 2008. 211 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2008. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/3723/1/2008_RitaBSalesOliveira.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2016; e CARNEIRO, Liliane B. *Leitura de imagens na literatura infantil: desafios e perspectivas na era da informação*. 2008. 181 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2008. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/3838/1/Dissert_Liliane%20Carneiro.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2016.

de abordagem. A fotografia, por exemplo, nos seus primórdios, era comparada à pintura, mas logo ganhou o carimbo de testemunhal; entretanto, sabe-se, atualmente, que a chancela da verdade e/ou do real não pode ser aplicada de forma absoluta – e, por vezes, de forma alguma – às imagens fotográficas. Nada mais natural, portanto, que um certo receio em interpretar a realidade interna de uma imagem³. Analisar imagens seria revisitar o mito platônico da caverna: interpretar a realidade aparente de uma fotografia colocando em risco sua verdade imperscrutável, o que significaria, para Philippe Dubois, levar a ficção ao documental⁴.

Com relação às produções fílmicas, há dois exemplos felizes de utilização de fontes fotográficas e cinematográficas. O primeiro é o filme *Rio de Memórias*, onde Parente (1987) mostra a história do Rio de Janeiro e da fotografia desde 1840 até as primeiras décadas do século XX, período de importantes transformações, quando o Rio de Janeiro se firmava como principal centro político e cultural do país. A sonoplastia faz de *Rio de memórias* uma obra singular: fotos do terreiro de café com cânticos negros ao fundo; a mudança de quadros marcada pelo toque do berimbau; o realejo rodando as notícias de jornal na tela; gritos humanos por trás da feira livre; som de capoeira e batuque dos recém-libertos; navios apitando a imigração italiana; martelos e maquinários anunciando a industrialização incipiente; banda de música na rua com aplausos; o relinchar dos cavalos e a urbanização; trote de tração de carroças e charretes; amoladores de faca; o piano de Chiquinha Gonzaga; sons de mergulhos no mar de Copacabana durante um piquenique; curso de Carnaval com buzinas e marchinhas. A fotografia, neste filme, é protagonista; a ela é feito um tributo metalinguístico, ao final do qual se escuta frase das mais polêmicas: “As civilizações que não conheceram a fotografia morreram duas vezes”.

O segundo filme é *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, de Masagão (1999), uma cine-historiografia do século XX. Masagão faz uma colagem ficcional utilizando, contudo, imagens em movimento reais, registros de acontecimentos históricos e culturais, apresentando

³ O conceito de realidade interna da fotografia está relacionado à obra da fotógrafa americana Diane Arbus (1923-1971) analisada em Sontag (1981). A autora aponta para o fato de que Arbus, ao fotografar somente pessoas diferentes – anões, gigantes e aleijados, entre outros –, pedia-lhes para fazer poses desajeitadas. Assim, em suas fotos, o estranho aparece estranho, revelação extrema da realidade interna da imagem.

⁴ Dubois (1986, p. 42): nesta passagem, o autor conclui o item “A fotografia como transformação do real”, após ter discorrido sobre “A fotografia como espelho do real” e antes de apresentar “A fotografia como rastro da realidade”, passagens que compõem o capítulo “Da verossimilhança ao índice” desta importante obra sobre o ato fotográfico firmada metodologicamente sobre a tríplice concepção da teoria dos signos de Charles Sanders Peirce: ícone, índice e símbolo. Dubois coloca a fotografia em cada um destes pilares para proceder à sua análise do ato fotográfico.

certa verossimilhança em sua narrativa e simbolizando, por meio dela, o que foi o veloz, sangrento (em termos de suas guerras) e prolífico século XX. O personagem-cenário é um cemitério, onde as fotos de túmulos aparecem como ganchos narrativos, mostrando, por exemplo, a família Jones, cujo avô, pai e filho estiveram, um por vez, numa guerra diferente; mostra um contraponto esfuziante e imperdível quando compara os dribles de Garrincha aos passos flutuantes de Fred Astaire.

A cultura ocidental, apoiada na escrita – com seus métodos e fontes – traz em paralelo senão como fato, pelo menos como necessidade, uma iconografia inicialmente apenas ilustrativa – mas que, paulatinamente, tornou-se uma linguagem independente.

ACERVOS IMAGÉTICOS E MEMÓRIA

Na coletânea essencial de autores que observaram a fotografia, Roland Barthes (1984) postula o “isto foi”⁵. Walter Benjamin (1987) refere-se à fotografia como “imagem do passado”, e a ela imputa o caráter aurático⁶, pela capacidade – entre outras – de suspender num objeto um recorte de espaço/tempo. Essa possibilidade da fotografia – que é, na verdade, essência de sua existência – é que a torna um objeto de memória.

Da mesma forma, o cinema estabelece facilmente uma relação direta e prolífica com a memória, não só por ser irmão da fotografia, mas pelo estatuto de registro e apresentação do passado que lhe é peculiar.

A memória é algo a que chegamos após um processo de abandono da presença e/ou da existência de alguém, de alguma coisa ou fato. Mostra-nos quem somos, pela “aquisição, formação, conservação e evocação de informações” (Izquierdo, 2002, p. 9), observação que este autor faz com relação à memória fisiológica do ser humano, mas que é facilmente relacionado com a memória institucional, bastando, para isso, evocar o significado de aquisição, formação (=gestão), conservação e evocação (=recuperação) de informações quando se trata de acervos institucionais.

Estando a fotografia e o cinema em tal *locus* de memória, é necessário alinhar estas imagens técnicas aos seus ancestrais e também aos seus descendentes, num processo de meta-memória. Imagem, pintura rupestre, caverna, ídolos, símbolos, adoração do sagrado; gravura;

⁵ Barthes (1984, p. 115) afirma que, se algo foi fotografado é porque “isto foi” (a fotografia e seu análogo).

⁶ Coberto ou continente de aura (trata-se de um neologismo que vem sendo usado há algum tempo).

pinturas barroca, realista, expressionista, impressionista, cubista e dadaísta; litografia, fotografia, história-em-quadrinhos, fotonovela, televisão, vídeo, ícones, holograma, imagem digital: o olhar também precisou evoluir para conseguir abranger, varrer, decupar, interpretar e produzir sentido ao longo da história das imagens, especialmente com relação àquelas que se tornaram documentos.

A memória é, por si só, uma espécie de imagem; certamente não uma fotografia, mas um desenho, que esboçamos na mente, de maneira tímida, e que pode, sim, completar-se na visualização de uma fotografia; e esta viria como um fio de meada cinematográfica, impondo um verdadeiro filme às nossas lembranças.

Ricoeur (2007, p. 61) indaga se lembrança é uma imagem que fazemos do passado. A fotografia e o cinema, sendo exatamente imagens que se faz do passado, são expressões que pressupõem rememoração.

A consciência íntima que temos da passagem de tempo acaba sendo abalada e certificada pelo testemunho do objeto fotográfico e/ou fílmico. O efeito das imagens fotográfica e cinematográfica sobre a memória é devastador. No exercício historiográfico, quando confrontamos dados históricos textuais com fotografias e/ou com imagens em movimento podemos retificar a memória escrita e reformular o que conhecíamos.

A definição mais antiga de fotografia – após o significado etimológico *escrita com a luz* – diz ser ela um recorte de espaço da realidade num determinado momento (tempo). Este objeto que carrega um fato, coisa ou pessoa do passado – e cada clique tem seu passado imediatamente criado – insere-se instantaneamente na categoria de objeto de memória. O mesmo acontece com os registros fílmicos.

Indivíduos, grupos e sociedades poderão reconhecer em fotografias e filmes um referente aurático de sua própria história. Na fotografia doméstica, é a memória familiar; na fotografia do mundo do trabalho, é a memória institucional; no fotojornalismo, é a memória social e política; na fotografia documental, é a memória histórica. No caso do cinema, os filmes documentários são uma “historiofilmografia” e as ficções de época revelam costumes (moda, arquitetura, urbanismo etc.) de um tempo passado.

Nada marca melhor a aura-memória da fotografia do que o “isto foi”. Na esteira dos teóricos da modernidade, Barthes (1984 e 1990) sempre apontou que o sentido da imagem é o fotografado, o objeto fotográfico, estando o fotógrafo (como operador) em segundo plano, e o meio fotográfico também: esta é a fotografia documental. O objeto é o referente real; o “isto foi”, ou seja, algo da ordem da memória.

A relação que a imagem indicial mantém com o referente é marcada pelos princípios da conexão física (principalmente espacial, mas, por vezes, também temporal), da singularidade, da designação, do testemunho e da memória. As noções de sentido e existência colocadas por Dubois (1986) para a fotografia em geral são também importantes para o caso do documento fotográfico. A fotografia enquanto índice afirma a existência de seu referente, mas não diz coisa alguma sobre ele, a não ser aquilo que é dado aos olhos ver; seu significado não é priorizado.

A primeira e a mais importante consequência teórica da categoria indicial é que a fotografia, tomada em seu princípio de marca, é sempre necessariamente singular. Também por sua gênese, a fotografia testemunha ontologicamente aquilo que dá a ver: a fotografia certifica, ratifica e autentica (e isto não tem a ver com o seu significado ou sua autenticidade probatória).

Já a imagem icônica mantém com o referente uma relação de *mimesis*, de representação e analogia, marcada pelo fator semelhança. A fotografia como ícone relaciona seu referente com realidades semelhantes e exige do profissional da informação ou do receptor um repertório mais largo.

A imagem simbólica, por sua vez, amplia ainda mais a atuação – e a liberdade – de quem a analisa ou observa, pois mantém com o referente uma relação de convenção, estabelecida por meio de conexões filosóficas, culturais, ideológicas, sociais etc.

Finalizando a questão da produção ou gênese do ato fotográfico, é bom lembrar que antes e depois dele, do momento da tomada em si, existiu uma realidade que conduziu à tomada e, depois dela, outros acontecimentos – especialmente culturais – terão ou continuarão tendo lugar. Estas são questões levantadas por Philippe Dubois e reforçam o aspecto temporal da fotografia.

Ao analisar mais de perto o documento fotográfico sob o prisma da Semiótica, Schaeffer (1996) trata do signo fotográfico e fala da fotografia enquanto registro, enquanto conceito, enquanto procedimento; portanto, não limita sua análise a um tipo ou outro de fotografia. No nosso caso, há um recorte: pensamos sempre nas imagens fixas e nas imagens em movimento enquanto documentos⁷, pertencente a um acervo de imagens, detentora de uma

⁷ Lembrando que o Índice é uma categoria que dá à fotografia a qualidade de ser vestígio, marca, registro de uma realidade. Inseparável de sua existência referencial, ela testemunha: trata-se de uma representação por conexão física com o referente, chancela da contextualização tão cara ao tratamento da informação nos acervos.

informação – espera-se – devidamente contextualizada. A qualidade de ser um documento, entretanto, não tira dessas imagens o caráter de procedimento, o caráter de serem, enfim, imagens simplesmente.

Quando buscamos ou observamos uma fotografia ou um filme, é primeiramente a imagem em si que nos interessa e, secundariamente, seu modo de emissão, sua autoria etc. Entretanto, não só interessa seu conteúdo, mas a forma como este conteúdo é expresso: de alguma maneira é este conjunto que observamos quando olhamos para uma fotografia ou quando assistimos a um filme.

Os documentos fotográfico e cinematográfico podem pretender imitar a realidade (ícone) e podem até ambicionar transformá-la (símbolo); entretanto, eles são muito mais provas da realidade (índice), registros de seu referente, com o qual mantêm uma contiguidade física.

A IMPORTÂNCIA DAS INSTITUIÇÕES DE PRESERVAÇÃO DE IMAGENS

Frente às inúmeras reportagens que se vê na mídia sobre sinistros em acervos de todo tipo, à inexistência de uma palpável e atuante política nacional de preservação criada e mantida pelo Estado e à falta de um dos pilares no tripé da preservação (conhecimento, vontade política e recursos financeiros), toda e qualquer atitude de preservar documentos audiovisuais é muito bem-vinda e digna de nota.

História e Arquivologia são ciências que se tocam segundo algumas perspectivas: i) a capacidade que a Arquivologia desempenha ao promover a reunião de documentos de uma pessoa ou instituição, com o intuito de preservar os registros; ii) este conjunto, por meio da pesquisa, representa uma possibilidade considerável de contar a história de um local, uma época, uma sociedade etc.; iii) o fato da História, enquanto ciência ou disciplina, produzir artefatos de toda e qualquer natureza, destinados a registrar, representar, contar, guardar, manter o fluxo dos acontecimentos, demandando a existência de métodos e técnicas de preservação e recuperação de informações; iv) e até remeter ao fato de que os arquivos permanentes, repositórios de documentos considerados de guarda e preservação “infinita”, são também chamados de arquivos históricos. Segundo qualquer uma destas perspectivas, a Arquivologia colabora com a História.

Entre os diversos artefatos guardados em invólucros, invólucros presos a pastas suspensas, guardadas em gavetas de arquivos de aço, em salas – espera-se – climatizadas e

monitoradas em prédios de arquivos, estão os documentos fotográficos; os fílmicos, por sua vez, descansam dentro de latas ou embalagens de plástico, empilhadas ou enfileiradas em prateleiras.

Dentro da categoria dos fotográficos, podemos incluir fotografias (em papel), negativos (flexíveis e de vidro), diapositivos (*slides*), microfilmes (e microfichas), chapas de raio X, fotografias digitais e alguns outros itens menos comuns. Dentre os fílmicos, estão as películas de cinema, os filmes em vídeo (VHS, U-Matic e outros formatos), os DVDs, os Blue-Rays e outros suportes digitais (HDs, *pen drives*, cartões etc.) que guardem imagens em movimento.

Tendo a fotografia surgido ao final do primeiro quarto e o cinema na última década do século XIX, pode-se calcular que eles começaram a fazer parte de acervos na virada para o século XX, considerando que durante este período houve não só sua consolidação como formas de registro mas também o surgimento da importância dos objetos em si como documentos: uma imagem fotográfica e um documento fílmico trazem uma informação de conteúdo e também vários dados sobre a forma de produção da imagem.

Dito isso, a importância das instituições custodiadoras de imagens fotográficas e fílmicas está em: i. prover acesso aos historiadores e a pesquisadores de várias outras áreas a documentos imagéticos que lhes sirvam de ilustração, prova, fonte e inspiração; ii. cuidar fisicamente, para tal, de materiais de tecnologia tão diversa e especializada; iii. capacitarem-se – também relevando a questão da especialidade – para o tratamento informacional do conteúdo imagético.

ASPECTOS COMUNICACIONAIS DA REMEMORAÇÃO POR IMAGEM

Mnemosine, filha de Urano (Céu) e Gaia (Terra), e mãe das Musas, é considerada a deusa da memória. Bem..., sendo filha do Céu e da Terra, é de se esperar que abarque tempo e espaço, assim como as imagens. Carrega em suas mãos uma lâmpada, referência evidente à iluminação e à revelação, atos que remetem à fotografia e à projeção fílmica.

Schaeffer (1996) trata da imagem fotográfica mais como signo de recepção que de emissão, lançando a ideia do ícone indicial⁸. Este aspecto é crucial quando o relacionamos ao tratamento informacional de imagens fixas, especialmente. Schaeffer (1996) trata do signo fotográfico, mas fala da fotografia enquanto registro, enquanto conceito, enquanto

⁸ Para uma abordagem semelhante, ver MANINI (2011).

procedimento; portanto, não limita sua análise a um tipo ou outro de fotografia. No nosso caso, há um recorte: pensamos sempre na fotografia enquanto documento⁹, pertencente a um acervo de imagens, detentora de uma informação – espera-se – devidamente contextualizada. A qualidade de ser um documento, entretanto, não tira dessa fotografia o caráter de procedimento, o caráter de ser, enfim, uma fotografia simplesmente.

Quando buscamos ou observamos uma fotografia, é primeiramente a imagem em si que nos interessa e, secundariamente, seu modo de emissão, sua autoria etc. Entretanto, não só interessa seu conteúdo, mas a forma como este conteúdo é expresso: de alguma maneira é a este conjunto que observamos quando olhamos para uma fotografia.

Para buscar com mais exatidão os vestígios icônicos e indiciais da fotografia, Schaeffer escolhe a melhor definição do que esta venha a ser: imagem do tempo. Verifica-se a verdade desta afirmação ao analisar o registro que a fotografia faz do tempo: ela só o faz por meio de uma extensão espacial. Usamos como exemplo a fotografia de uma garrafa com seu conteúdo pela metade; deduzimos que em momento anterior à tomada fotográfica, aquela quantidade ausente foi consumida, derrubada ou despejada: o espaço vazio da garrafa indica o tempo passado e o consumo da bebida. Neste caso, o ícone fotográfico (garrafa pela metade) induz uma conclusão: torna-se o índice perfeito do tempo (a conclusão, a marca, o sinal da passagem de tempo).

O ponto mais relevante da contribuição de Schaeffer em sua abordagem sobre o dispositivo fotográfico é o quadro que mostra as oito estratégias comunicacionais da imagem: protocolo de experiência, traço, testemunho, descrição, rememoração, recordação, mostração e apresentação.

Schaeffer modalizou as combinatórias entre Tempo e Espaço, Indicialidade e Iconicidade e Entidades e Estados de Fato. Enquanto a Indicialidade e a Iconicidade têm a ver com a natureza do *Representamen* (o significante), e Tempo e Espaço se referem ao Interpretante (o significado), Entidades e Estados de Fato são distinções sugeridas pelo Objeto (o referente)¹⁰.

⁹ Lembrando que o Índice é uma categoria que dá à fotografia a qualidade de ser vestígio, marca, registro de uma realidade. Inseparável de sua existência referencial, ela testemunha: trata-se de uma representação por conexão física com o referente.

¹⁰ Lembrando que um signo é um significante ou *representamen* tomando o lugar de um referente ou objeto por meio de uma relação que estabelece um significado ou interpretante (Peirce, 1999).

<i>R</i> <i>e</i> <i>p</i> <i>r</i> <i>e</i> <i>s</i> <i>e</i> <i>n</i> <i>t</i> <i>a</i> <i>m</i> <i>e</i> <i>n</i>		Interpretante	
	Entidades	Temporalidade (+)	Espacialidade (+)
	Estados de fato	Espacialidade (-)	Temporalidade (-)
	Índice (+)	Traço	Descrição
	Ícone (-)	Protocolo de Experiência	Testemunho
	Ícone (+)	Recordação	Apresentação
	Índice (-)	Rememoração	Mostração

Fonte: Schaeffer, 1996, p. 66.

A rememoração é um estado reflexivo em que se coloca o receptor: há uma garantia de reconhecimento temporal, de memória. A rememoração é um dos aspectos apontados por

Schaeffer (1996, p. 66) em sua abordagem sobre o dispositivo fotográfico. Segundo ele, a rememoração é mais da ordem do icônico e menos da ordem do indicial; tem mais a ver com a temporalidade e menos com a espacialidade. Ela é de extrema importância nos exercícios de relatos orais em que se apresenta a imagem fotográfica como gatilho das narrativas.

Contudo, o documento fotográfico é muito mais da ordem do indicial (testemunha da realidade), registro de seu referente, com o qual mantém uma contiguidade física. Esta noção de contiguidade, ainda que suplantada pela questão do tempo que respira entre o ato fotográfico e a transformação do resultado – a imagem – em documento, investe, contudo, à fotografia o caráter de registro histórico, ou seja, de objeto de memória.

Com relação à rememoração por imagem em movimento, narrativas telecinematográficas têm trazido pérolas para reflexão, como o filme *The final cut* (Violação de privacidade), de Naim (2003) e o episódio *The entire history of you* (Toda sua história) da série de TV britânica *Black Mirror*¹¹.

Em *The final cut*, algumas pessoas possuem em seu cérebro um implante de *microchips* de memória, comprado por seus pais antes mesmo de nascerem, que registra todos os fatos ocorridos em suas vidas. Após a morte, este implante é retirado e o conteúdo é editado para fazer um filme sobre a vida da pessoa e exibido em uma cerimônia póstuma chamada Rememória¹².

O filme¹³ pode oferecer um interessante debate sobre a criação e organização dos arquivos privados, orais e textuais, e o processo de edição que geralmente acompanha a criação/organização de depoimentos em áudio e/ou vídeo. Discute também a necessidade que têm os seres humanos de deixar rastros de si, o sentimento de imortalidade que provoca a ideia de poder fazer um filme da sua própria vida, de guardar e controlar a própria memória, de combater o esquecimento inevitável provocado pela passagem do tempo e pela obsolescência fisiológica.

Já o episódio *The entire history of you* da série *Black Mirror* traz um interessante dispositivo controlado manualmente, como uma espécie de *mouse* a ser girado com o polegar, sendo isso um periférico de implante de memória localizado atrás de uma das orelhas, e que permite, por meio dos olhos, gravação, armazenamento e acesso aos acontecimentos da vida

¹¹ Temporada 1, Episódio 3, direção de Brian Welsh (Inglaterra, 2011).

¹² Adaptado de: <<http://www.adorocinema.com/filmes/violacao-de-privacidade/>>. Acesso em: 30 nov. 2016.

¹³ A análise completa deste e de outros filmes, sob a ótica do ensino da Arquivologia pelo uso da pedagogia fílmica, pode ser vista em Manini e Roncaglio, 2016.

de quem o possui. Câmera potente, permite *zoom*, *rewind*, *forward*, *looping* e outras possibilidades de um equipamento de filmagem e de uma ilha de edição.

Este “documentário de si” futurista permite rever opiniões emitidas, comprovar falas de outrem, confrontar traições, acusar mentirosos, apontar contradições, avaliar serviços variados, revisitar momentos de glória e prazer, rever pessoas queridas que já não estão mais vivas... “A memória é para a vida”, diz o anúncio publicitário do implante!

Retomando o ponto sobre os aspectos comunicacionais da imagem em movimento a partir destas reflexões, parece fundamental lembrar a ideia a que somos conduzidos por Carrière – explícita no depoimento de Fernando Albagli e Benjamin Albagli na introdução da sua obra – de que o Cinema é uma arte psicossocial por excelência (Carrière, 2006). Cinema e Psicanálise nascem ambos nos últimos anos do século XIX e mantêm características semelhantes: a fácil relação com o onírico de um e a importância dos sonhos para a outra; a comum necessidade de introspecção nas sessões; a acomodação física em uma cadeira em sala escura e a acomodação relaxante em um divã; a presença “ausente” de um diretor e a presença “oculta” de um psicanalista; a representação dos atores e a importância da representação arquetípica; o mergulho interior na busca e na profusão de emoções de um e de outra; e, sobretudo, a permissão absoluta às fantasias, o convite ao imaginário e a convulsão da revelação – cada qual com a sua – que ambos propõem.

Quando se diz que o cinema é a mais psicossocial das artes, o foco está no espectador e não no diretor ou autor da história; portanto, desvendar a mensagem destas imagens é um ato subjetivo, o que deve ser cuidadosamente lembrado e avaliado quando da análise documentária nos acervos fílmicos.

ASPECTOS DO TRATAMENTO INFORMACIONAL DOS DOCUMENTOS EM IMAGENS

A experiência em acervos, em pesquisa e em docência trazem uma certeza: antes de analisar documentariamente as imagens, sejam elas fixas ou em movimento, é preciso saber ler imagens, fixas e em movimento.

Reduzir para ampliar \leftrightarrow Representar para recuperar.
A leitura de imagens numa perspectiva reducionista \rightarrow fins documentários.
A leitura de imagens numa perspectiva universalizante \rightarrow alfabetização visual para, depois, saber bem reduzir e bem representar documentariamente. (ARAÚJO, 2009, mimeo)

O item anterior procurou abarcar alguns pontos fundamentais da leitura de imagens fotográficas e da leitura de imagens fílmicas. Com base naquelas reflexões, vejamos:

Os arquivos audiovisuais não tiveram um começo formal. Emergiram de fontes difusas, em parte sob os auspícios de uma larga variedade de instituições de recolha, instituições académicas e outras, como uma extensão natural do seu trabalho. Desenvolveram-se em paralelo, com algum atraso, ao crescimento em popularidade e alcance dos próprios documentos audiovisuais. (...) Desde os anos 30 em diante, ganharam uma identidade mais visível estabelecendo federações internacionais para representar os respectivos media. Também, progressivamente foram reconhecidos pelas federações internacionais de arquivos e bibliotecas em geral. (EDMONDSON, 1998, p. 25).

Nos arquivos, é recomendável e necessário que a fotografia e o documento fílmico sejam tratados, sob determinado aspecto, como documentos iguais aos demais: devem compor arranjos, ser descritos e classificados, ter seu lugar nos instrumentos de pesquisa e se tornar recuperáveis e acessíveis. O mais importante a se considerar são as particularidades da fotografia e do filme, que os diferenciam das demais espécies documentais. Existem dois exercícios que se estabelecem entre a imagem e o profissional da informação: o resumo (descrição sucinta da imagem) e o levantamento de descritores ou termos de indexação. Nestes processos, o estatuto da imagem propõe – e exige – aplicação e atenção diferenciadas, visto ser a imagem um texto de diferente aplicação e leitura.

Primeiramente, há uma atividade que se torna imprescindível à identificação completa – ou mais completa possível – de um documento fotográfico: a pesquisa histórica e iconográfica.

Há uma polémica – fundada e enriquecedora de muitas discussões úteis e necessárias – sobre a real necessidade da realização de pesquisas por parte do profissional da informação que lida com acervos imagéticos. De um lado, há os que defendem a simples e objetiva atuação deste profissional em colher no documento os dados encontráveis e simplesmente preencher alguns poucos metadados de uma extensa ficha de identificação de documentos. De outro, há os que defendem uma participação mais ativa e efetiva deste profissional na busca extensiva de dados para obter da imagem uma completude informativa: é preciso contextualizar a imagem.

Esta contextualização é possível não só obtendo informações adicionais da imagem por meio de dados extra-imagéticos, escritos. A oferta dos dados de contextualização – que parte do profissional da informação para chegar ao usuário – também é feita por meio da escrita, na transposição de estruturas da imagem para as representações documentárias.

Ao conjunto de informações recolhidas a partir da ficha de identificação ou de alguma grade de análise da imagem¹⁴ pode se somar, às vezes, uma ou outra informação obtida por meio do repertório do profissional da informação, não devendo isto se constituir numa regra com extremos de liberdade, já que repertório é algo variável.

A leitura do profissional condiciona a recuperação da informação, mas não condiciona a leitura do documento recuperado, que é feita pelo usuário.

A Análise Documentária de Imagens, como a de textos, inicia-se com a leitura do documento fotográfico com fins documentários. Ela requer do profissional da informação um certo conhecimento prévio (o repertório) sobre o conteúdo da imagem ou do conjunto maior de que ela faz parte; mas isto não deve condicionar ou ser pré-requisito para a efetiva realização da análise.

A leitura do profissional da informação prepara a leitura do usuário. Tal preparação envolve, ainda, a elaboração de um resumo e a indexação (esta forma de representar o conteúdo de um documento que, algumas vezes, parte da própria imagem fotográfica e, outras vezes, do resumo que se faz da mesma).

A tradução do imagético para o textual é a própria escolha do termo de indexação, a definição da marca de transposição do visual para o verbal. Aqui se percebe claramente a importância do profissional da informação: ele deve ter um conhecimento mínimo sobre o conteúdo do documento que está analisando, bem como conhecer os interesses dos usuários do acervo e a política da instituição e ter acesso aos mecanismos de controle de vocabulário.

Quaisquer que sejam, entretanto, as fontes destas informações sobre a imagem, o profissional da informação está construindo um outro significado, ele está efetuando uma transposição de estruturas.

Pela lente da Ciência da Informação é possível escolher o que há de mais importante em termos informacionais como resultado da leitura de imagens; é possível selecionar o que há de mais importante no conteúdo, ainda que para isto seja necessário saber algo mais sobre o conjunto documental do qual faz parte a imagem (para ratificar informações), a instituição a que pertence e a política de seu acervo.

O profissional da informação problematiza, organiza e estrutura a informação; e o pesquisador usa a informação, problematizando-a, organizando-a e a estruturando segundo o

¹⁴ Que pode ser, por exemplo, o conjunto de questões que se faz à imagem, apontadas por Shatford (1986) e por Smit (1989, p. 110-111): quem (seres), quando (tempo), onde (lugar), o que (ação) e como (técnica).

enfoque historiográfico que esteja aplicando em sua leitura, análise e interpretação da imagem. Para a realização efetiva e apropriada desses processos, é importante que o profissional da informação que lida com imagens tenha conhecimentos básicos de processamentos fotográficos e fílmicos históricos, de técnica e linguagem fotográficas e fílmicas, sem o que o tratamento documental e a análise documentária de imagens sofrerão prejuízos repassados ao usuário.

A principal ou talvez a mais notável diferença em se ter a imagem como fonte ou objeto de pesquisa é justamente o objetivo e o uso que se fará da fotografia. Se à imagem couber exclusivamente a função de ilustrar um texto escrito, demonstrando algo previamente exposto, pode-se considerá-la apenas um objeto. Por outro lado, se da imagem se pretende retirar todo seu “algo mais” – conteúdo informacional –, então ela se torna muito mais que objeto: fonte de dados que não estão todos num texto escrito previamente e que resultará numa descrição escrita destas “novas” informações, exclusivamente imagéticas.

Uma diversidade de usos se aplica à imagem buscada nos acervos: reprodução para ilustrar livros, reportagens da imprensa escrita, programas de televisão, vídeos documentários, dissertações de mestrado e teses de doutorado e outras publicações; reprodução ou empréstimo de filmes em DVD para utilização como recurso didático (aulas, seminários, palestras), para consulta em trabalhos de pesquisa e para exibição (montagem de exposições) em eventos. Com o advento da internet, da folksonomia, da aplicação livre de tags ou etiquetas às imagens fixas e em movimento postadas em profusão na rede o uso dos bancos de imagens e de repositórios fílmicos tornou-se ainda mais premente a observação e investigações sobre estes fenômenos¹⁵.

CENAS FINAIS

Acervos de imagens e memória: tema vasto, cativante e inesgotável! Como sugestão

¹⁵ Exemplos: COLETTI, Sérgio P. S. O arquivo contemporâneo e os recursos da web 2.0: verificação do uso de folksonomias em acervos eletrônicos digitais de imagem em movimento. 2014. 124 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2014. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/16132/1/2014_SergioPecanhaSilvaColetto.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2016; e NÓBREGA, Isabella O. #impeachment ou #naovaitergolpe: uma análise sobre a folksonomia na indexação de imagens fotográficas em redes sociais da web 2.0. 2016. Monografia em Biblioteconomia e Ciência da Informação. Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2016.

de pauta para uma próxima agenda, algumas sugestões:

Sobre fotografia e verdade → com a computação gráfica e a instalação definitiva (?) da fotografia digital em nosso cotidiano será difícil acarear verdade e ilusão. Quando a fotografia era apenas analógica, alguns talentosos laboratoristas já faziam suas experiências de profanação da representação do referente, que aparecia adulterado na “obra de arte” produzida por luzes e química. Arte para poucos que a era digital transformou em “ataque em massa”: qualquer um – guardadas as devidas proporções – é capaz, hoje, de utilizar um programa de edição de imagem como o Photoshop, por exemplo, para aniquilar a verdade, a realidade, o referente. Modificar o referente em sua representação é um ato arbitrário que interfere indelevelmente no uso da imagem: “E se trata apenas de um tipo de intervenção, entre muitos outros que, em conjunto, fazem cambalear a solidez do realismo fotográfico, mostrando a fragilidade da verdade e da verossimilhança.” (FONTCUBERTA, 2010, p. 11).

Sobre a verdade do filme documentário → Ao longo do século XX, constrói-se a concepção da necessidade de se colocar em xeque a veracidade dos documentos e fontes (de qualquer natureza), confirmando evidências e não simplesmente as aceitando como verdade absoluta. Um bom exemplo que trata da verdade do documentário, que se refere justamente ao estreante do gênero, o americano Robert Flaherty (1922) e seu *Nanook do Norte*, em que uma das cenas mais importantes mostra a caça com arpão a um leão-marinho. Entretanto, já fazia um bom tempo que aquela população não se alimentava mais deste tipo de caça; e também já não usavam mais o arpão, pois as armas de fogo haviam tomado seu lugar, levando inclusive a um treinamento para rememorar o manejo da arma branca. Segundo Salles,

[...] *Nanook do Norte* é o primeiro documentário da história do cinema. Antes de tentar responder por quê, é importante notar que desde o início, já no primeiro filme, a questão estava posta: o que é um documentário? Encenações para a câmera são permitidas? O que é real? Devemos ou não ter compromisso com a verdade? Evidentemente, o fato de as perguntas estarem postas não significam que tenham sido respondidas. Afinal, não são perguntas modestas. A filosofia as discute há pelo menos 25 séculos. Quanto a nós, documentaristas, só estamos aqui há oitenta anos. Nossas respostas ainda são medíocres, e muitas vezes nem isso. (SALLES, 2005, p. 59)

Mesmo assim vamos correr o risco de ensaiar alguns indícios: se só se puder fazer documentário daquilo que ainda existe – e que, portanto, poderá ser filmado em sua ação atual e verídica – de nada ou pouco valeria o documentário, pois podemos querer contar – e querer saber – justamente sobre coisas que não existem mais, e que podem, sim, a nosso ver, ser representadas e encenadas segundo a verdade das informações obtidas em fontes confiáveis. O que será uma fonte confiável? Aquela que é ratificada por uma outra?

Com relação a documentos e fontes imagéticos, especialmente as imagens fotográficas e fílmicas, a concepção de realidade e verdade começam a ser questionadas e passam a ser vistas como representações e, portanto, leituras (passíveis de interpretações várias). Esta é, sem dúvida, uma quebra de paradigma na semiótica fotográfica, fílmica e até televisiva, abalando produção e, principalmente, recepção da obra cinematográfica.

A mídia atual (2016) usa suas câmeras como armas; e matam a realidade.

Sobre outro aspecto de imagem (fotografia e cinema) e verdade → referentes de especialidade¹⁶. São reflexões em torno de questões relacionadas à operação de leitura de imagens nas Ciências Físicas e Biológicas – por ora –, apontando, de maneira mais incisiva, para o fato de que as imagens pertencentes a estas áreas do conhecimento apresentam referentes que requerem um olhar especializado para serem reconhecidos. Aqui surge a ideia de *referente para poucos* (neurônais, espaciais, oceânicos, marinhos, botânicos, astronômicos, genéticos etc.), com o intuito de servir como eixo de reflexão para várias áreas de especialidade. Ao folhear uma revista, temos que acreditar que é a superfície do planeta Mercúrio, assim como acreditamos nas microfotografias celulares. Parece abstrato, mas é figurativo. Afinal, são imagens para poucos ou só para os eleitos?

Sobre o conceito de memória viva → compreender este recurso metodológico e aplicá-lo na pesquisa com imagens, especialmente no momento de contextualizar o conjunto iconográfico e o contexto de produção dos documentos. A técnica de pesquisa de memória viva é um instrumento eficaz para relacionar sujeito e conteúdo: os resultados emergem da subjetividade transmitida no discurso oral – memória viva dos sujeitos sociais, no momento em que discorreram sobre a imagem que produzem e/ou recebem.

Enfim, perceber imagens e armazená-las num disco rígido fisiológico, acessível por reações químicas, ter a lembrança na ausência – a falta de uma pessoa na fotografia – e rememorar na presença – ver um acontecimento histórico num filme. Se isso funciona no âmbito individual, tanto mais importante será no coletivo, pois fará emergir o pertencimento, sentimento que a memória chancela e nos faz perceber parte do mundo; esta é a potência da

¹⁶ Elucubrações compartilhadas com a Prof.a Dr.a Carla M. Medeiros y Araújo, do Instituto de Biologia da Universidade de Brasília. Esta parceria foi estabelecida no início de 2009, motivada pela exposição científica Paisagens Neurônais. Esta mostra, composta por 70 imagens científicas relacionadas à neurobiologia, já percorreu cidades como Madri, Chicago e Nova Iorque. No Brasil, foi recebida de 2008 a 2009 em São Paulo, Ribeirão Preto, Rio de Janeiro e Salvador. Fechou sua passagem no território brasileiro em Brasília, na sede do Instituto Cervantes.

imagem!

A seguir, cenas dos próximos capítulos...

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Carla M. Medeiros y. *Texto sobre leitura de imagens*. 2009. (Mimeo)
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*; nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*; ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, in *Obras escolhidas*; magia e técnica, arte e política. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165-196.
- BORGES, Jorge Luis. Juan, I, 14, in *Elogio de la sombra*, s.l.: Emece, 1969.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. (40 Anos, 40 Livros).
- DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico*: de la representación a la recepción. Barcelona: Paidós, 1986. (Paidós Comunicación, 20).
- EDMONDSON, Ray. Uma filosofia de arquivos audiovisuais, in *Programa Geral de Informação e UNISIST*. Paris: UNESCO, 1998. - v, 60 p.; 30 cm.
- FLAHERTY, Robert. *Nanook of the North* (Nanook do Norte). Estados Unidos, 1922. (Filme).
- FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas*: fotografia e verdade. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- IZQUIERDO, Ivan. *Memória*. Porto Alegre: Artmed, 2002.
- MANINI, Miriam P. Imagem, memória e informação: um tripé para o documento fotográfico. In: *Domínios da Imagem*. Londrina: UEL, ano IV, n. 8, maio 2011.
- MANINI, Miriam P.; RONCAGLIO, Cynthia. *Arquivologia & cinema*: um olhar arquivístico sobre narrativas fílmicas. Brasília: EdUnB, 2016.
- MASAGÃO, Marcelo. *Nós que aqui estamos por vós esperamos*. Brasil, 1999. (Filme, 1h13'). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-PXo5oGztiw>>. Acesso em: 30 nov. 2016.
- NAIM, Omar. *The final cut*. Estados Unidos/Canadá/Alemanha, 2003. (filme, 01:35h).

PARENTE, José Inácio e MONTE-MÓR, Patrícia. *Rio de memórias* (folheto). Rio de Janeiro, Interior Produções Ltda. Edições, 1990.

PARENTE, José Inácio. *Rio de memórias*. Brasil, 1987. (Filme, 33'). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OEP2AT5CN_A&t=11s>. Acesso em: 30 nov. 2016.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RICOEUR, Paul. *A memória, a História, o esquecimento*. Campinas: UNICAMP, 2007.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José S. ECKERT; Cornélia; NOVAES, Sylvia C. (Orgs.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC, 2005, p. 57-71. (Ciências Sociais).

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária; sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1996. (Campo Imagético).

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

SMIT, Johanna W. *Análise documentária: a análise da síntese*. 2ª edição. Brasília: IBICT, 1989. A análise da imagem: um primeiro plano, p. 101-113.

SONTAG, Susan. Os Estados Unidos, através da fotografia, em uma visão sombria, in *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro, Arbor, 1981, p. 25-48.