

Documentação imagética e memória

Maria Leandra Bizello

Como citar: BIZELLO, Maria Leandra. Documentação imagética e memória. *In:* VALENTIM, Marta Lígia Pomim (org.). **Estudos avançados em Arquivologia**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012. p. 91-106. DOI: <https://doi.org/10.36311/2012.978-85-7983-266-6.p91-106>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Sin derivados 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de Marília



**CULTURA
ACADÊMICA**
Editora



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Sin derivados 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

CAPÍTULO 5

DOCUMENTAÇÃO IMAGÉTICA E MEMÓRIA

Maria Leandra Bizello

1 INTRODUÇÃO

A documentação imagética sempre esteve presente nos arquivos e centros de documentação. Tratada quase sempre como coleção, películas fotográficas e cinematográficas recebem tratamento especial fundamentalmente por causa de seu suporte frágil frente às adversidades do tempo e do ambiente. Somem-se às películas os suportes como vidros e papéis fotográficos que são degradados em função de sua fragilidade interna pela ação da química que compõe a imagem.

Essa especificidade da materialidade do suporte levou também a pensar nos documentos imagéticos como ‘documentos especiais’. A reflexão na arquivística pouco considerou as relações orgânicas que o documento imagético tem com outros documentos produzidos e recebidos por instituições públicas ou privadas.

Por certo o acondicionamento de películas, diapositivos, papéis fotográficos, álbuns, negativos, vidros, devem receber uma atenção em separado do suporte papel. A climatização merece um investimento maior,

mas a relação que tais documentos estabelecem com outros devem estar refletidos nos instrumentos de pesquisa.

O pesquisador, por sua vez, se mostra, muitas vezes, interessado apenas na imagem ou nas imagens para sua pesquisa, sem estabelecer relações com outros documentos produzidos seja pelo fotógrafo ou cinegrafista que produziu as imagens pesquisadas.

O conjunto documental aqui estudado é diverso em suportes, nossa hipótese é que ele não está em sua completude uma vez que é constituído de documentos administrativos de atividades-meio. Os documentos de atividades-fim supostamente acompanhariam fotografias e filmes, como roteiros para captação de imagens, não fazem parte desse conjunto.

A produção de imagens fixas e em movimento, fotografias e filmes foi a principal atividade da Agência Nacional, desde sua criação nos Anos 1930 até sua extinção em fins dos Anos 1970. Relatamos nossa pesquisa com essa documentação no que tange ao seu uso por pesquisadores, as questões metodológicas levantadas por esse uso, reflete as relações entre tal documentação e a memória coletiva.

2 AGÊNCIA NACIONAL: DOCUMENTAÇÃO

O Arquivo Nacional custodia a documentação da Agência Nacional, pensamos que não está ali toda a documentação produzida e recebida pela Agência no transcorrer de suas atividades e no período de sua existência. Os diferentes suportes não resistiram à ação do tempo e por certo muitos deles foram eliminados. Outros, aqueles que chegaram aos nossos dias, correm algum risco, mas estão sob os cuidados de especialistas que usam de técnicas de preservação e restauração para mantê-los em condições de consulta e pesquisa.

O fundo Agência Nacional é constituído por documentos audiovisuais – filmes e cinejornais, fotografias – e documentos textuais. A dimensão desse acervo é de: 129,49 metros lineares de documentos textuais; 5.835 discos; 892 filmes; 17.487 fotografias/diapositivos; 19 vídeos; 303.000 negativos fotográficos.

Em um primeiro momento empreendemos um levantamento das imagens de cinejornais e documentários institucionais realizados pela Agência Nacional nos Anos de 1956-1961, com imagens do presidente do período, Juscelino Kubitschek. Foram levantados e assistidos 76 desses filmes e consultados os instrumentos de pesquisa referentes a esse fundo: um catálogo e um índice.

A documentação textual pesquisada, e também guardada no Arquivo Nacional consistiu em um recorte nesse conjunto documental uma vez que é muito grande. Dessa forma, a documentação consultada foi a dos Anos 1950-1960. Foram examinados livros ponto dos funcionários ligados a diversos departamentos; boletins de frequência; folhas de portaria, fundamentalmente cópias.

Esses documentos textuais não dizem respeito diretamente aos filmes produzidos pela Agência Nacional ou mesmo ao seu acervo fotográfico. É uma documentação administrativa que dá conta de pagamentos de funcionários, registros de suas atividades e registros de frequências. O acervo possui documentação do período de 1935 a 1972, num total de 490 latas que acondicionavam os documentos quando de sua chegada ao Arquivo Nacional, por isso, nos instrumentos de pesquisa, ainda encontramos a designação 'lata' na referência à quantidade de documentação.

A Agência Nacional foi criada juntamente com o Departamento Nacional de Informações pelo decreto-lei 7582 de 25/05/1945. Abaixo os períodos e as instituições a que a Agência era subordinada¹:

- 1934 – 1939 – Departamento de Propaganda e Difusão Cultural – Ministério da Justiça;
- 1939 – 1945 – Departamento de Imprensa e Propaganda – Presidência da República;
- 1945 – 1946 – Departamento Nacional de Informações – Ministério da Justiça;
- 1946 – 1967 – Agência Nacional – Ministério da Justiça;

¹ Fonte: Arquivo Nacional – Catálogo Fundo/Coleção Agência Nacional.

- 1967 – 1979 – Agência Nacional – Presidência da República (Gabinete Civil);
- 1979 – Agência Nacional – Presidência da República (Secretaria da Comunicação Social);
- 1979 – 1988 – Empresa Brasileira de Notícias – Ministério da Justiça (Secretaria da Comunicação Social).

No período estudado a Agência Nacional era subordinada ao Ministério da Justiça, o que não parece ter modificado sua importância ou sua função. Os filmes estudados dividem-se em filmes institucionais e cinejornais. Nesses últimos a imagem de JK aparece segundo os acontecimentos ali abordados. A estrutura fílmica dos cinejornais é justamente a de recorte de diversos assuntos, dessa forma trabalhamos com pequenos trechos.

Observamos que em alguns casos as imagens repetem-se significando o uso de imagens de arquivo na constituição dos cinejornais e não apenas de imagens de atualidade, ou ainda tomadas no momento do acontecimento. Por outro lado a condição material de alguns filmes não nos deu subsídios para tratar a imagem junto ao som. Para o melhor acesso aos filmes, todos foram telecinados para o VHS, e alguns deles não possuíam a banda sonora. Aqueles que conseguimos assistir e separar o fragmento no qual JK aparece nos mostrou que a imagem construída pela Agência Nacional não era distinta de outros cinejornais ou filmes institucionais realizados por produtoras cinematográficas privadas que também produziam filmes e cinejornais tanto para o governo federal como para os governos estaduais.

Juscelino Kubitschek não contava com um departamento que cuidasse de sua imagem de maneira específica, tal como Getúlio Vargas. O DIP foi extinto logo após o fim do Estado Novo, mas de alguma maneira o Estado controlava as informações oficiais, não havia mais o caráter de censura estatal. No entanto, a produção de cinejornais oficiais existirá durante o período 1956-1961, e o órgão responsável por essa produção era a então Agência Nacional.

Segundo Gomes (2007), que estudou uma série de cinejornais dos Anos 1950 realizados pela Agência Nacional, esse órgão substituiu o

Departamento de Imprensa e Propaganda, em 1946. No curto período de 1945-1946 ele existia como Departamento Nacional de Informações, subordinado ao Ministério da Justiça. O DIP foi subordinado à Presidência da República. O DNI tinha atribuições próximas às de seu antecessor:

[...] fazer a censura cinematográfica, estimular a produção de filmes nacionais, conceder prêmios e, [...] com base na autorização do decreto-lei de 1942, que delegava ao diretor geral do DIP a competência para aumentar a exibição compulsória, o DNI promulgou a portaria 131/45, aumentando para três o número de filmes nacionais de longa-metragem exigidos por ano (SIMIS, 1996, p.135).

A Agência Nacional tinha “[...] funções de natureza meramente informativas. Cabia-lhe outras atribuições à captação, elaboração e distribuição de matérias, visando a divulgação dos atos emanados da autoridade governamental [...]” (ARQUIVO NACIONAL, 1983, p.55 *apud* GOMES, 2007, p.50).

Subordinada ao Ministério da Justiça no governo JK, a Agência Nacional distribuía matérias oficiais à imprensa, assim como realizava imagens fotográficas e cinematográficas segundo os interesses e atos da ‘administração federal’ (GOMES, 2007, p.49).

2.1 O USO DA DOCUMENTAÇÃO FÍLMICA PARA A HISTÓRIA

A documentação da Agência Nacional chegou aos nossos dias e utilizada pelos pesquisadores com as mais diversas preocupações nos provoca algumas reflexões metodológicas sobre o uso do filme como fonte primária para as Ciências Humanas e mais especificamente para a história.

Tanto filmes de ficção como os de não ficção dialogam com a história, se não de maneira tão explícita como o filme histórico, dão visibilidade e representam o imaginário coletivo em um dado momento. O filme histórico é uma das possibilidades de conhecer e tornar a história inteligível e discutida. Os filmes de não ficção, documentários, cinejornais, filmes institucionais são narrativas fílmicas que privilegiam enunciados assertivos sobre a realidade ali representada. É justamente essa representação do real que nos interessa, ela está em diálogo com a história na medida em que permite a visibilidade do passado, mas não da mesma maneira que o filme histórico.

A dissertação de mestrado de Cássio dos Santos Tomain (2006) sobre os cinejornais realizados pelo Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP nos mostra como há possibilidades de trabalhar o documento fílmico sem tomar caminhos pretensiosos e labirínticos. Para Tomain,

[...] a relação cinema e história implica ao pesquisador uma postura desmistificadora do objeto. Entende-se aqui por desmistificação, uma análise dirigida pela desconstrução dos signos visuais e sonoros do filme, o que nos permite uma abordagem estética do cinema, o que faz do fazer cinematográfico um constante inventar e executar. [...] propiciou-me uma busca por estas construções sígnicas, revelando como o cinema documental, no tocante as particularidades do gênero, serviu ao aparato de propaganda política do Governo de Getúlio Vargas, que também compreendia outros dispositivos culturais como o rádio, a música, as festas cívicas entre outros. A problematização era da seguinte ordem: como as imagens seqüenciais, tidas como signos mitificadores, colaboraram para forjar (montagem) no imaginário social do brasileiro dos anos 1930 e 1940 uma única imagem, o Estado Novo? (TOMAIN, 2006, p.25-26).

O autor ressalta a preocupação em pensar os cinejornais ou o filme não ficcional como um discurso articulado de um *'real socializado'* (TOMAIN, 2006, p.16), pois tanto o filme ficção como o documentário lida de alguma forma com a realidade e a objetividade. No entanto, os cinejornais são quase sempre – e isso é recorrente – entendidos como documentos desfavorecidos, apesar de suas imagens trazerem o dito real da época em que foram produzidos.

Numa outra perspectiva, aquela das práticas históricas do cinema, Delage e Guigueno (2004), analisam um fragmento do cinejornal *France-Libre-Actualités*: é o encontro entre Hitler e Pétain em 1940. A cerimônia do encontro é simbolizada pelo aperto de mãos entre os dois homens; ao rever as imagens breves desse encontro, colocam-se algumas questões:

Selon quelle temporalité et de quelle manière les actualités cinématographiques françaises et allemandes ont-elles construit pendant l'Occupation et immédiatement à la Libération la représentation de cet événement? Quelle importance peut-on accorder à ces images? (DELAGE; GUIGUENO, 2004, p.132-133).

Este trecho curto de cinejornal foi estudado dentro de um contexto maior entre 1940 e 1944. A cronologia do encontro, o seu contexto imediato,

também foram levantados. As imagens repetidas durante a Segunda Guerra por cinejornais alemães e franceses com montagens diferentes são, então, imagens de arquivo, o encontro foi constantemente lembrado.

Desde sua primeira exibição em 1940 por um cinejornal alemão, um problema técnico aparece: a câmera do cinegrafista não consegue filmar o aperto de mãos entre Hitler e Pétain, pois o ministro alemão das Relações Exteriores coloca-se diante da câmera. Ele está de costas; apenas os fotógrafos, que estão do lado oposto ao cinegrafista, conseguem registrar o acontecimento.

Em 1944, o acontecimento foi retomado pelos técnicos do Comitê de Liberação do cinema francês para a *France-Libre-Actualités*. Houve a necessidade de uma manipulação, um truque: a inserção de um grande plano de duas mãos, em um aperto. Esse plano que faltava refaz o percurso simbólico e metafórico do momento real, afinal mostra claramente qual lado o governo de Vichy escolheu durante a Segunda Guerra Mundial. Nessa última retomada do trecho filmico, há uma evidente e proposital mudança para que saibamos da manipulação que aconteceu entre as imagens de arquivo e o plano colocado posteriormente.

Para Delage e Guigueno há uma tensão entre a ‘realidade factual e simbólica’. A repetição das imagens entre 1940 a 1944 nos mostra o quanto elas estão ligadas ao seu tempo presente e às contingências do acontecimento.

Desse estudo surge ainda em 1998 um filme de curta metragem, *Montoire, l'image manquante* (DELAGE; GUIGUENO, 2004, p.133). Aqui o fazer fílmico parte do historiador-cineasta preocupado em enriquecer a pesquisa realizada a partir do trecho de cinejornal e produzir um filme-estudo que não se basta, houve a pesquisa para se chegar nele.

Sem deixar de pensar as práticas históricas do cinema, o trabalho de Lindeperg (2000) sobre os cinejornais franceses do período da Liberação nos é particularmente interessante por analisar a presença do General Charles de Gaulle e a sua representação estabelecida nesses cinejornais.

No entanto, o estudo tem duas proposições que estão além da análise da imagem do General:

[...] produire une connaissance historique sur la construction filmée de l'événement en enrichissant, grâce aux ressources de l'outillage numérique, une approche méthodologique inspirée de la génétique des

textes; articuler cette activité cognitive avec una pratique de l'écriture historique surdéterminée par l'horizon des nouvelles technologies de saisie et de transmission de l'événement (LINDEPERG, 2000, p. 13).

Ao usar os computadores da INATECA da França para ver os cinejornais, a pesquisadora percebeu que ali havia também uma via para a reflexão sobre as vantagens e as relações do uso de instrumentos digitais para a pesquisa histórica e mais especificamente dos cinejornais.

Os instrumentos digitais abriram o estudo para muitas possibilidades, para a multiplicidade e “[...] pluralidade de vozes (cineastas; operadores e diretores dos cinejornais; pesquisadores de diversas disciplinas [...])” (LINDEPERG, 2000, p.15, tradução nossa), dessa forma:

[...] il se trouve surtout dans la façon d'aborder et d'interpréter l'archive comme un document en éternel devenir, en réfléchissant sur ses usages et ses possibles ramifications dans l'intelligibilité des grandes questions du temps présent (LINDEPERG, 2000, p. 16).

Ao lado dessa documentação que cobre o período de agosto de 1944 a janeiro de 1946, a história do grupo de imprensa *France-Libre-Actualités* também foi abordado. É o que Lindeperg (2000, p.17) chama de ‘navegação *horizontal*’, momento em que vê os 68 cinejornais de maneira cronológica de sua produção e exibição, enquanto, em um segundo momento, há a ‘navegação *vertical*’², e separa as unidades de representação que se abrem nos cinejornais.

O entendimento sobre os arquivos dos cinejornais é aberto – eles não se fecham após uma pesquisa ali realizada – e permite justamente a multiplicidade de interpretações.

Isso nos remete aos poucos estudos³ que foram realizados no Brasil tomando os cinejornais e filmes institucionais como fonte para a história. Lentamente, os pesquisadores de diferentes áreas aproximam-se

² ‘Navigation verticale et buissonnante (ou rhizomatique)’ – preferimos, na tradução, nos ater à idéia da verticalidade.

³ Destaco as dissertações de José Inácio Mello e Souza (1990) e Cássio dos Santos Tomain (2006) sobre os cinejornais do período de Getúlio Vargas, de Edson Luis Nars (1996) sobre os documentários de Jean Manzon, com temáticas ligadas ao Estado nas Décadas de 1950 e 1960, de Rodrigo Archangelo (2007), sobre os cinejornais *Bandeirantes da Tela*, de Daniela Giovana Siqueira (2007), sobre cinejornais realizados pela prefeitura de Belo Horizonte em Minas Gerais na Década de 1960 e Renata Vellozo Gomes (2007), sobre os cinejornais realizados pela Agência Nacional na Década 1950.

desses arquivos cujas imagens não guardam reflexões estéticas profundas, nem mudanças imagéticas que apresentam aos espectadores alternativas ao modo de ver instaurado pela narrativa clássica. Ao contrário, para mostrar a dita realidade ou o acontecimento, era necessário trabalhar com a linguagem que já era conhecida e aceita por um público, por sua vez, educado visualmente.

2.2 A IMAGEM COMO DOCUMENTO

Filmes e fotografias constituem documentos históricos que instigam os historiadores – e, de maneira mais geral, os profissionais das ciências humanas – a percorrerem, antes de tudo, a interdisciplinaridade.

Há por certo, diversidade de caminhos quando pensamos a imagem e, mais especificamente, as imagens reproduzidas tecnicamente. Como nos diz Burke (2004, p.234), não há “[...] ‘receitas’ para decodificar imagens, como se elas fossem quebra-cabeças com soluções simples e definitivas. Ao contrário [...] as imagens são muitas vezes ambíguas ou polissêmicas”.

O mesmo autor ainda levanta quatro aspectos gerais que colocaremos sinteticamente:

1. As imagens dão acesso não ao mundo social diretamente, mas sim a visões contemporâneas daquele mundo, a visão masculina das mulheres, a da classe média sobre os camponeses, a visão dos civis da guerra, e assim por diante [...]
2. O testemunho das imagens necessita ser colocado no “contexto”, ou melhor, em uma série de contextos no plural (cultural, político, material, e assim por diante), incluindo as convenções artísticas para representar [...]
3. Uma série de imagens oferece testemunho mais confiável do que imagens individuais, seja quando o historiador focaliza todas as imagens ainda existentes que os espectadores poderiam ter visto em lugares e épocas específicas [...], seja quando observa as mudanças nas imagens [...] ao longo do tempo [...].
4. No caso de imagens, como no caso dos textos, o historiador necessita ler nas entrelinhas, observando os detalhes pequenos, mas significativos – incluindo ausências significativas – usando-os

como pistas para informações que eles não estavam conscientes de possuir [...] (BURKE, 2004, p.237-238).

Esses aspectos não dizem respeito apenas à questão do método, mas mais à interpretação, entretanto eles nos mostram que o historiador de qualquer maneira é colocado diante de uma fonte que ainda inspira o debate metodológico maior e um amplo campo de ação ao interagir a história com outras linguagens.

Para nos posicionarmos diante da multiplicidade de trabalhos que existem, algumas reflexões são necessárias. Começemos pela ideia de objetividade da imagem fotográfica, pois, a fotografia e diapositivos também fazem parte do conjunto documental da Agência Nacional, como vimos na descrição da documentação. Para Schaeffer (1996, p.73), a imagem fotojornalística – gênero predominante no fundo em questão - é utilizada para “[...] transmissão de informações que têm estatuto de testemunhos visuais”, e também tem a função de ‘prova’ para o conjunto das informações verbais que a acompanham: “Veja esta imagem: ela é a prova daquilo que eu disse. Sabemos perfeitamente que, em alguns casos, a imagem não tem a menor relação com a mensagem verbal que se espera que ela “prove”: é uma ilustração plausível, muitas vezes tirada de um contexto totalmente diferente daquele a que se refere a mensagem verbal” (SCHAEFFER, 1996, p.73).

A legenda ou o artigo que acompanha a imagem jornalística identifica-a; se essa ideia não for clara, segundo Schaeffer, há um falso debate em torno da ‘objetividade’. Por outro lado, essa ‘objetividade’, sempre entre aspas, é algo frágil. A imagem fotográfica quase sempre está submetida à manipulação; podemos pensar nisso também para o cinema.

Ao mesmo tempo em que Schaeffer (1996) entende a imagem como prova a partir da ideia de ‘objetividade’ ele coloca a impossibilidade do caráter probatório e estabelece duas razões:

De um lado, qualquer “prova” só é pertinente em relação a uma teoria e a um conjunto de hipóteses explícitas, e mais precisamente no quadro de uma experiência da qual diversos parâmetros são dominados pelo experimentador. Inútil dizer que nem o fotógrafo nem o receptor agem no quadro de restrições tão exatas. Em segundo lugar, a imagem fotográfica só pode ser uma prova no âmbito fotônico, pois é o único nível no qual se

pode realmente estabelecer uma relação quantificável e calculável entre o impregnante e a impressão (SCHAEFFER, 1996, p.75).

Há ainda outra confusão, “[...] aquela entre a imagem e o conhecimento do fotógrafo, isto é, entre uma informação quase perceptiva e um ato verbal assertivo (implícito ou, quando a foto é legendada, explícito)” (SCHAEFFER, 1996, p.75).

Para esta autora, a intencionalidade do fotógrafo pode ser desvirtuada pela revista ou pelo jornal. As legendas, os artigos, as manchetes de jornais e revistas podem dar diferentes orientações a uma fotografia. Essa relação, para ele, e principalmente, também se dá na relação com o receptor, este tem a sua interpretação da imagem, há então ‘a maleabilidade interpretativa’ (SCHAEFFER, 1996, p.77).

Na relação texto-imagem compreendemos, com Barthes (1990), no caso do fotojornalismo, que “[...] o texto é uma mensagem parasita, destinada a conotar a imagem, isto é, ‘insuflar-lhe’ um ou vários significados segundos” (BARTHES, 1990, p.20). Tal relação é um ir e vir entre texto e imagem, um não se sobrepõe ao outro, pois que a imagem não ilustra o texto e nem o substitui, ambos atribuem-se níveis de significados diferentes.

A produção fotográfica e cinematográfica da Agência Nacional era distribuída para as revistas e jornais de todo o Brasil. Entre as revistas de circulação nacional do período, Manchete e O Cruzeiro, percebemos que muitas fotografias vinham com legenda da Agência Nacional e repetiam-se nesses periódicos.

Por sua vez, os cinejornais estudados não têm legendas, mas possuem um texto falado, a *voz-over* assertiva que nos possibilita fazer esse mesmo movimento. O texto orienta, dirige o espectador, dá informações extracampo que estabelecem relações identificadoras com o contexto e permitem a produção de sentidos.

Entendemos que a concepção de voz do documentário desenvolvida por Nichols (2005) é importante para que compreendamos as relações que as imagens estabelecem com o discurso verbal nos cinejornais e a partir daí a autenticidade e a objetividade.

Para Nichols (2005, p.72), “[...] os documentários representam questões, aspectos, características e problemas encontrados no mundo histórico, pode-se dizer que falam desse mundo tanto através de sons como de imagens”. A voz não está entendida apenas em sua literalidade, evidentemente, e é ela quem “[...] pode defender uma causa, apresentar um argumento, bem como transmitir um ponto de vista” (NICHOLS, 2005, p.73), ela orienta internamente o documentário e a sua ‘lógica informativa’.

Outros aspectos, outros ‘meios’ para a realização do filme ampliam a concepção de voz:

1) quando cortar, ou montar, o que sobrepor como enquadrar ou compor um plano [...]; 2) gravar som direto, no momento da filmagem, ou acrescentar posteriormente som adicional, como traduções em *voz-over*, diálogos dublados, música, efeitos sonoros ou comentários; 3) aderir a uma cronologia rígida ou rearrumar os acontecimentos com o objetivo de sustentar uma opinião; 4) usar fotografias e imagens de arquivo, ou feitas por outra pessoa, ou usar apenas as imagens filmadas pelo cineasta no local; e 5) em que modo de representação se basear para organizar o filme (expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo ou performático) (NICHOLS, 2005, p.76).

Os cinejornais não apresentam uma diversidade na forma de representar os eventos. Existe uma espécie de padronização na realização principalmente quanto ao uso da *voz-over*, com o ponto de vista do Estado, da autoridade, da instituição; o orador ou narrador nos conduz por entre os fragmentos de acontecimentos, descrevendo-os e/ou comentando-os sempre sob uma perspectiva objetiva e impositiva, o que é fundamental para a credibilidade desse discurso. A relação entre imagens e *voz-over* é construída de sobreposições, complementaridades. Podemos pensar que é nesse momento que se manifesta a autenticidade dos cinejornais, no entanto há, vez por outra, um deslize, ocasional ou não, e a música pode incorrer em ironizar pequenos gestos, olhares, expressões.

Se, para Barthes, na relação texto–imagem, não há sobreposição, a *voz-over* nos cinejornais tende a esse movimento, numa espécie de repetição. O narrador nos diz: ‘O ministro cumprimentou o presidente’ e então vemos dois homens apertando as mãos. À frase descritiva da imagem pode seguir-se um comentário que complementa, engrandece ou ironiza o gesto e o evento, por outro lado o aperto de mão pode vir num grande

plano, e o tom irônico é dado pela música e não pela *voz-over*, como no cinejornal estudado por Delage e Guigueno (2004).

Para resolver esse problema e entender quando as sobreposições acontecem ou não, é preciso ir ao contexto fílmico e do evento. É necessário fazer emergir o discurso político-ideológico, compreender em que medida formou a mentalidade coletiva.

3 MEMÓRIA

A memória individual para Halbwachs (1990) apoia-se na memória coletiva na medida em que as *minhas* lembranças são estimuladas pelas lembranças dos outros que fazem parte do grupo a que pertencem. O pertencimento a um grupo reforça a noção de identidade fortalecendo a memória coletiva e social.

Para Ricoeur (1998, p.18, tradução nossa) há um dilema ao se tratar os conceitos de memória individual ou privada e de memória coletiva. A memória individual relaciona-se de maneira possessiva com as lembranças: ‘Minhas lembranças não são as suas lembranças’; há o que ele chama de sentimento de continuidade e as ‘estreitas ligações privilegiadas com esquecimento’. Existe a memória coletiva? Qual o seu objeto? As lembranças referentes a um determinado evento histórico partem de uma coletividade ou de um indivíduo? Podemos estabelecer fronteiras entre essas lembranças?

A solução desse dilema está na proposta que o próprio Ricoeur (1998, p.20, tradução nossa) nos faz: “[na] hipótese de uma constituição mútua, cruzada, de duas subjetividades, privada e coletiva”. É através da linguagem que lembramos, há uma “[...] mediação narrativa da memória a mais privada”, mas teremos esse movimento também na memória coletiva.

A ideia de memória está então desde a expansão daquilo que não damos mais conta, isto é, não conseguimos mais guardar em nossa própria memória tudo aquilo que desejamos e criamos assim expansões: o computador e seus acessórios, nossas agendas em papel ou digitais.

As mediações são sempre necessárias na medida em que ao querermos guardar para sempre corremos o risco de perdermos cada vez

mais, mesmo que nossa memória individual se apoie na coletiva ou nela se entrelace à partir de subjetividades.

O cinema nos parece um excelente mediador entre a memória coletiva e a individual, os espectadores experimentam vivências ao ir ao cinema e assistirem a um filme qualquer. Não apenas participam do espaço público ao saírem de casa, de sua intimidade, mas constituem repertórios fundamentais que elaborarão em seus presentes formando memórias individuais apoiadas em memórias coletivas nos diversos grupos sociais a que pertencem.

Os cinejornais, fotografias e documentos textuais da Agência Nacional formam uma determinada memória que pode e é apropriada por pesquisadores e pessoas interessadas naquilo que ela traz de informações para a produção de conhecimento. Tais informações não se apresentam apenas em forma de texto e discurso escrito seguindo as mais diferentes formas, como um livro de registro de ponto, ou cartas, ou ainda anotações de radialistas. Apresentam-se também sobre a forma de imagens fixas e em movimentos, implicando em linguagens e discurso imagético a ser lido com as referências dessa linguagem fotográfica e cinematográfica.

As formas imagéticas assim como seu conteúdo entrelaçam-se aos contextos em que foram produzidas. No presente compõe uma memória daquilo que foi para aqueles que não vivenciaram os eventos ali registrados, no entanto, nem todos que foram ao cinema nos Anos 1950 também vivenciaram os eventos que viam nos cinejornais, mas estavam mais perto deles e podiam sentir as suas consequências.

Tal como a memória o filme – e a fotografia - também tem vários sentidos – são polissêmicos em potencial - dependendo da época em que é visto. O filtro do presente é determinante para a interpretação das imagens, uma série de referências é tomada de empréstimo do período em que o filme e a fotografia foram produzidos até o momento em que é visto.

Para Halbwachs (1990) a memória pode ser tomada de empréstimo. No caso da memória nacional os acontecimentos maiores, que estão no âmbito social, subsistem na tradição de grupos regionais, partidos políticos, grupos religiosos, sindicatos e grupos de profissionais, assim como na família, na escola, nos grupos de amigos. A memória

social e nacional depende da reprodução de símbolos e signos que são reproduzidos constantemente, passados de geração a geração.

O cinema e a fotografia são formas dessa reprodução simbólica e signica que ao serem guardadas reproduzem um ambiente do passado de tal maneira que os espectadores no presente tomam as imagens movimento e fixas como o real e não como uma representação do real. As imagens reproduzidas tecnicamente trazem essa ideia, já discutida e abolida entre os pesquisadores, de ser o real. Mas, a difusão e divulgação de filmes e fotografias ainda trazem a velha ideia do 'fato real'.

As imagens dos cinejornais produzidas pela Agência Nacional nos mostram o peso da realidade. Eram concebidas, captadas, editadas e divulgadas para dar credibilidade às ações do governo. O texto escrito não bastava para que a ponte, a hidroelétrica, o discurso do governador ou do presidente estabelecesse uma relação política-ideológica com o cidadão. Mesmo manipulada a imagem tem um grande poder de prova. A visibilidade dos acontecimentos do passado permite diferentes vivências no passado e no presente, assim como alimenta o repositório de nossas lembranças e em contraposição os nossos esquecimentos.

Por outro lado, tais imagens são restritas na medida em que se reportam a determinados contextos de produção, isto é, ao governo, seja federal ou estadual. Outras produtoras que não a Agência Nacional, também produziram cinejornais, muitos fotógrafos trabalharam para o Estado e para empresas privadas constituindo memórias individuais e de grupo que se entrelaçam.

4 REFLEXÕES FINAIS

É recente o uso de imagens como documento histórico, ou ainda como objeto para a história. O caráter ilustrativo da imagem sempre foi predominante: os eventos e os personagens históricos são muitas vezes apresentados às crianças à partir de imagens de pinturas, fotografias e mais recentemente há o uso cada vez maior do filme histórico como forma de aproximação de épocas mais distantes aos alunos cada vez mais revestido do presentismo.

No entanto, o entendimento da imagem como documento a ser guardado, acondicionado, tratado arquivisticamente é pouco discutido e refletido. Por sua vez, a imagem sempre foi mediadora quando pensamos nas questões relativas à memória.

Há filmes biográficos, documentários que a partir de relatos e testemunhos fazem uma espécie de inventário de determinado evento ou personagem. Há uma obsessão midiática em relação ao passado, que justifica os filmes entendidos como verdade. As imagens produzidas no passado são recortadas e utilizadas como lembranças não apenas em filmes de ficção e não ficção, mas também em novelas, séries, peças publicitárias em uma evocação contínua e nostálgica do passado. O mesmo movimento encontramos nos sites de arquivos e centros de documentação, onde a imagem pouco é apresentada enquanto documento arquivístico, de caráter ilustrativo, nos remete a uma necessidade do presente de tudo visualizar, mesmo que de maneira superficial.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BURKE, P. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru (SP): EDUSC, 2004.
- DELAGE, C.; GUIGUENO, V. *L'historien et le film*. Paris: Gallimard, 2004.
- GOMES, R. V. *Cotidiano e cultura: as imagens do Rio de Janeiro nos cinejornais da Agência Nacional nos anos 50*. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice; Editora Revista dos Tribunais, 1990.
- LINDEPERG, S. *Clio de 5 à 7, les actualités filmées de la Libération: archives du futur*. Paris: CNRS Éditions, 2000.
- NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas (SP): Papirus, 2005.
- RICOEUR, P. Histoire et mémoire. In: BAECQUE, A. de; DELAGE, C. (Dir.). *De l'histoire au cinéma*. Bruxelles: Éditions Complexe, 1998. p.17-28
- SCHAEFFER, J.-M. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas (SP): Papirus, 1996.
- SIMIS, A. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1986.
- TOMAIM, C. dos S. *Janela da alma: cinejornal e Estado Novo – fragmentos de um discurso totalitário*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.