

Aspectos gerais sobre os elementos constituintes da linguagem cinematográfica para compreensão de documentos audiovisuais de arquivo

General aspects about the constituent elements of the cinematographic language for understanding audiovisual archival documents

Luiz Antonio Santana da SILVA * & Telma Campanha de Carvalho MADIO **

Resumo: abordamos, neste trabalho, os aspectos gerais que contribuíram e foram formadores da linguagem audiovisual, também chamada de linguagem cinematográfica por teóricos da área do cinema. Buscamos compreender suas características, assim como os suportes e formatos de documentos compostos por tal linguagem. Discutimos os marcos históricos relativos ao surgimento do cinema e os elementos constituintes de sua linguagem. As questões históricas apresentadas buscam contextualizar a discussão, sobre as relações entre a Arquivologia e os documentos audiovisuais, já que a linguagem audiovisual tem suas raízes no surgimento e desenvolvimento do cinema. Por fim, situamos conceitualmente os documentos audiovisuais na Arquivologia, debatendo o tratamento proposto pela área.

Palavras-chave: Arquivologia; cinema; documento audiovisual; linguagem cinematográfica.

Abstract: we discuss the general aspects that contributed, and were formators of the audiovisual language, also called cinematographic language by cinema theorists. We seek to understand its characteristics, as well as the supports and formats of documents composed by such language. We discuss the historical landmarks related to the cinema's origins and the constituent elements of its language. The historical questions presented seek to contextualize the discussion about the relations between Archival Science and audiovisual documents, since audiovisual language has its roots in the emergence and development of cinema. Finally, we conceptually situate the audiovisual documents in Archival Science, debating its treatment, proposed by the area.

Keywords: Archival Science; Audiovisual document, Cinema; Cinematographic language.

1 Introdução

Pensar o documento audiovisual, que tem sua produção ligada a funções e rotinas de uma instituição, elaborado para refletir e desempenhar atividades organicamente pré-estabelecidas pelos processos de trabalho, obriga-nos a pensar nas características e constituintes específicas desse tipo de documento, para compreendermos sua utilização e inserção nos procedimentos documentais.

* Arquivista e Mestre em Ciência da Informação Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, campus Marília (UNESP/Marília-Brasil). Currículo: <http://lattes.cnpq.br/0929892328542357> ; e-mail: santana_luiz06@yahoo.com.br

** Doutora em Ciências da Comunicação e especialista em arquivos pela universidade de São Paulo (USP-Brasil). Livre docente em Documento Fotográfico pela UNESP/Marília. Docente da UNESP/Marília, Departamento de Ciência da Informação. Vice-líder do Grupo de Pesquisa Acervos Fotográficos (GPAF/CNPq/Brasil). Currículo: <http://lattes.cnpq.br/1139786651111231> ; e-mail: telmaccarvalho@marilia.unesp.br

Os aspectos peculiares e próprios de sua elaboração, constituição e produto final devem ser conhecidos e discutidos por arquivistas e profissionais da informação, até para compreender a escolha por esse tipo de documento no registro das atividades institucionais. Se não houver o entendimento do porquê que esse tipo de documento foi adotado, não ocorrerá sua inserção nos trâmites e processamentos documentais, tais como, por exemplo, classificação e tabela de temporalidade, procedimentos arquivísticos que definem a distribuição e a temporalidade dos documentos.

Sabemos o quanto o audiovisual está presente em nosso dia a dia, porém precisamos entender seu desenvolvimento e estabelecimento como um documento relevante e significativo para arquivos institucionais e como documento histórico.

2 Primórdios da linguagem cinematográfica

Uma nova linguagem surgia na França há aproximados cem anos. Em fins do século XIX, a França era o berço de novas criações e, nesse período, nascem às primeiras características da linguagem audiovisual. Os franceses assistiam aos primórdios dessa nova linguagem em um de seus tradicionais cafés parisienses, demonstrando grande admiração e apreço pelo novo invento. Desse modo, os primeiros passos para a construção do cinema como meio de representar a realidade iniciavam na cidade de Paris. Dulce Cruz (2007) assim relata a cena inédita de imagens em branco e preto, sem som, mostrando um trem numa estação, deixava o público presente envolvido naquela atmosfera empolgante.

O grande trem se aproximava e crescia projetado na parede, soltando fumaça. Até dava para ver um pouco da estação ferroviária pela curva que os vagões faziam ao fundo. De repente, pessoas comuns começaram a descer e cruzar por todo lado, na estação, rapidamente, envolvendo os espectadores do bar. (p. 16).

A invenção deixou o público estupefato, uma vez que o que estavam vendo era algo bem próximo da realidade, fazendo com que os espectadores sentissem o “real” através de imagens em movimento. Dessa forma, a linguagem cinematográfica — também denominada audiovisual — nascia com o poder de produzir a sensação do mundo real através das imagens. Mas, na verdade, essa linguagem em construção é uma maneira de narrar o mundo através de artefatos técnicos que produzem tal sensação, deixando o indivíduo preso à tela.

Um café parisiense foi o ambiente, em 1895, no qual os irmãos Lumière apresentaram o Cinematógrafo. Esse equipamento, criado por Auguste e Louis, tinha fins científicos. Não imaginavam que, mais tarde, seu invento seria utilizado para fins comerciais e culturais. Seus filmes retratavam a vida cotidiana de Paris, como o primeiro filme da história, a saída de trabalhadores da fábrica Lumière e a famosa chegada do trem na estação de Ciotat. Em decorrência desse cenário no qual se desenvolviam os primeiros passos do cinema, de acordo com Cruz (2007), nascia ali também, naquele retrato do cotidiano, o filme documentário.

Ao tentarem reproduzir a realidade, os irmãos Lumière estavam com seus pensamentos voltados para a ciência, sem se darem conta de que estavam criando arte. Contudo, como salienta Martin (2003, p. 15) “seus pequenos filmes são surpreendentemente fotogênicos. O caráter quase mágico da imagem fotográfica aparece então com toda a clareza: a câmera cria algo mais que uma simples duplicação da realidade”. Os Lumière deram abertura à imaginação do espectador; ao movimentarem imagens de fatos ligados ao dia a dia possibilitou-se a sensação do “real”, permitindo que os espectadores adentrassem ao mundo exibido nas imagens.

Nessa sessão inaugural estava presente um mágico chamado Georges Méliès, ficou impressionado com o que vira e, no ano seguinte, foi procurar os irmãos Lumière. Comprou uma câmera e começou a produzir seus próprios filmes meses depois. Méliès inaugurou a magia do cinema, isto é, procurava dar um brilho diferencial às imagens dos filmes, utilizando recursos e técnicas fotográficas. A partir de experimentos criou efeitos nas imagens, tornando-se o cineasta mais inventivo daquela época.

Seu filme mais conhecido, *Viagem à Lua* (1902), conta a história de astrônomos que constroem uma nave para chegarem à Lua. Lá não são bem recebidos pelos selenitas e voltam à Terra, caindo no mar. Nesse filme é perceptível que Méliès já se preocupava com figurinos específicos, personagens, cenários, luzes e demais efeitos que pudessem levar o espectador à “realidade” do filme. Nascia, naquele momento, o filme de ficção. Todavia, mesmo com a contribuição de Méliès, o cinema ainda se reportava ao teatro. Para Carrière (2006), até os dez primeiros anos do cinema:

um filme ainda era, apenas, uma sequência de tomadas estáticas, fruto direto da visão teatral. Os acontecimentos vinham, necessariamente, um após o outro, em sequência ininterrupta, dentro daquele enquadramento imóvel, e podia-se acompanhar a ação bem facilmente (p. 6).

No entanto, os espectadores tinham reações diferentes de quando iam ao teatro. Por exemplo, não havia pessoas ou qualquer elemento do filme na frente da tela, porém a representação dos elementos — o que é esse um dos diferenciais do cinema. Não havia dificuldade em acompanhar e compreender a sequência dos acontecimentos, uma vez que a sucessão dos acontecimentos se dava como no teatro: com início, meio e o fim. Ao se assemelhar ao teatro, o cinema começava a ser inferiorizado, de certa forma, devido às limitações que acompanhavam a produção dos filmes, como a falta de som simultâneo e a câmera fixa, por exemplo. Nesse ambiente, Carrière (2006) aponta as fragilidades iniciais do cinema:

personagens surgiam, encontravam-se e trocavam gestos ou, mais exatamente, sinais. Quando deixavam o campo de visão da câmera, era como se saíssem para os bastidores. E, como não tinham voz e (quase sempre) cor, eminentes cabeças concluíram que tudo aquilo era decididamente inferior ao teatro de verdade (p. 6).

Em outras palavras, podemos entender essas dificuldades como técnicas rudimentares que atribuíam a inferiorização ao cinema. Em contrapartida, mesmo com essas restrições, o cinema dava início à criação de uma nova linguagem visual, mesmo que ainda calcada no teatro. Assim, uma das características do início do cinema era a imobilidade da câmera. Por não se movimentar, a câmera forçava o espectador a olhar para somente um ângulo, direcionando a visão dos espectadores para um ponto central.

Depois da primeira sessão dos Lumière e dos incrementos e ideias de Meliès, a grande mudança seguinte, em direção a uma linguagem própria, viria quando a câmera se libertasse das correntes e começasse a conduzir o olhar do espectador para diferentes ângulos e tomadas, algo inexistente em outras artes. Assim surgiu a criação do plano, do enquadramento — retangular, vivo e móvel. Com as amarras rompidas, o processo de elaboração e aperfeiçoamento dessa nova linguagem proporcionou impulsividade para o fortalecimento da linguagem visual.

Os passos fundamentais para a elaboração dessa linguagem foram a criação de estruturas narrativas e a relação com o espaço. Inicialmente o cinema só conseguia dizer: acontece isto (primeiro quadro), e depois: acontece aquilo (segundo quadro), e assim por diante. Um salto qualitativo é dado quando o cinema deixa de relatar cenas que se sucedem no tempo e consegue dizer 'enquanto isso'. Por exemplo, uma perseguição: veem-se alternadamente o perseguidor e o perseguido, sabemos que, enquanto vemos o perseguido, o perseguidor que não vemos, continua a correr, e vice-versa. Óbvio, para hoje. Na época, a elaboração de uma estrutura narrativa como esta era uma conquista nada óbvia. (Bernardet, 1996, p. 33)

Com esses passos para a elaboração da nova linguagem, os filmes puderam ser dinâmicos. Propiciavam aos espectadores a sensação maior de realismo em relação ao tema abordado, explorando os sentidos humanos (exceto audição, pela ausência de fala dos personagens, em simultaneidade com as imagens) a fim de prender o público e aumentar o interesse pelo cinema. Até então, a fotografia era a técnica que mais se aproximava da "realidade", representando pessoas, objetos ou qualquer outra coisa. A linguagem cinematográfica necessitava de mais elementos em sua composição para que pudesse se aproximar mais da realidade e, proporcionar ao público, nas telas do cinema, maior correspondência com sua própria experiência. A evolução da narrativa cinematográfica, o aperfeiçoamento das linguagens visual e sonora seriam os elementos primordiais para a consolidação da linguagem.

3 A linguagem visual

Para melhor compreender o que é a linguagem audiovisual é preciso saber quais são seus elementos constituintes. *Grosso modo*, um filme é uma representação visual e sonora.

Aumont, Bergala, Marie, & Vernet (1995) chamam atenção para a constituição do filme e destacam que um filme é constituído por um enorme número de imagens fixas (fotogramas), dispostas em sequência em uma película transparente que, ao passarem em certo ritmo em um projetor, dão origem a uma imagem ampliada, transmitindo a sensação de movimento e, conseqüentemente, de realismo ante o objeto representado. O filme se apresenta para os espectadores sob a forma de uma imagem plana e delimitada por um quadro — como na pintura, na qual tem um limite definido —, de modo bidimensional e limitada. A câmera enquadra o que vai estar representado no quadro e atrela a esse recorte o restante do objeto, que não é visível, mas também é parte da criação, da cena do filme. Como mostra Cruz (2007, p. 23) “nós vemos essa imagem bidimensional como se fosse tridimensional, igual ao espaço real no qual vivemos e que provoca a chamada ‘impressão de realidade’, manifesta principalmente na ilusão de movimento e na ilusão de profundidade”. A reação diante da imagem fílmica é similar ao que ocorre como diante de uma representação muito realista de algo imaginário que é aparentemente visualizado. O espaço imaginário — isto é, a representação da parte interna do quadro —, a cena propriamente dita, tem o poder de iludir o espectador e prendê-lo àquela realidade. No que tange à ilusão, é característica inerente desse efeito fazer com que se esqueça de que, fora do quadro, não existem outras imagens. A atenção se volta apenas para o quadro, isto é, para aquilo que está na tela, para o que está sendo apresentado e representado.

Essa questão do que está ou não em cena — isto é, no “campo” ou “fora de campo” — formam o espaço fílmico (ou cena fílmica), que não se define apenas visualmente, mas também pelo som. Cruz (2007) esclarece que o som desempenha um papel importante, principalmente porque reforça a homogeneidade e reversibilidade do campo e fora de campo. Em relação à importância para o filme do papel do som dentro e fora de campo Aumont et al. (1995) colocam que

o ouvido não conseguiria estabelecer a diferença; essa homogeneidade sonora é um dos grandes fatores de unificação do espaço fílmico por inteiro. Por outro lado, o desenvolvimento temporal da história contada, da narrativa, impõe que se leve em consideração a passagem permanente do campo para fora de campo, portanto, sua comunicação imediata (p. 25).

Assim, o som desempenha uma função relevante na composição e compreensão do filme, mesmo estando ou não no espaço fílmico. O som é responsável por unir o que está fora e dentro desse espaço, a fim de que se leve ao espectador a comunicação (mensagem), de fato, completando o percurso de mensagem enviada por um meio e compreendida por um receptor. Quando a câmera se desloca e deixa de ter um ponto fixo, essa mudança passa a ter um papel importante na narrativa, abandonando a visão central da cena, como no teatro. Começa a explorar o espaço, proporcionando outros pontos de vista ao espectador. Com o deslocamento da câmera, pode-se dar enfoque em uma narrativa e levar o olhar dos indivíduos ao que

a narrativa propunha. Essas mudanças foram resultados do avanço e aperfeiçoamento das técnicas de fazer cinema e contribuiriam para sua melhoria e maior aceitação.

Como diz Bernardet (1996, p. 36), “ela filma fragmentos de espaço, que podem ser amplos (uma paisagem) ou restritos (uma mão). O tamanho do fragmento recortado depende da posição da câmara em relação ao que filma e da distância focal da lente usada”. Assim, o olhar da câmara passou a indicar o que se deve olhar, recortando o que é para ser visto, deixando do lado de fora da imagem aquilo que não interessa. O papel da câmara móvel tem a função de guia do que o espectador deve ver, a fim de manter o foco na história, direcionando o olhar. Nesse caminho, tornou-se possível

fechar o plano em um olhar, um sorriso, uma expressão, algo que jamais havia acontecido em qualquer forma dramática. A possibilidade de selecionar a imagem — do todo ao particular e deste ao mínimo detalhe —, somada à capacidade de combinação dessas imagens por meio da montagem, foi algo inédito, tornando-se o grande recurso da linguagem do cinema (Carrasco, 2003, p. 72).

Desse modo, a linguagem do cinema se diferenciava das demais linguagens, como a do teatro e da fotografia, uma vez que era possível dar enfoque a diversas partes das imagens. Esse aspecto particular do cinema, juntamente com a ordenação das imagens, tornou-se um produto exclusivamente, com técnicas inovadoras e características próprias. Na composição do filme, explica Bernardet (1996, p. 37), “as imagens filmadas são colocadas umas após as outras. Essa reunião das imagens, a montagem, é então uma atividade de síntese”.

Embora as técnicas de criar filmes estivessem sendo aprimoradas, o cinema ainda vivia em tempos primitivos, mas que, em poucos anos, deixaria essas técnicas para trás, firmando uma linguagem, de fato, própria. Mesmo com aspectos simples, a montagem tinha o poder de proporcionar identidade para essa nova linguagem — que será denominada de fotográfica¹. Como diz Carrière (2006, p. 6): “foi aí, na relação invisível de uma cena com a outra, que o cinema realmente gerou uma nova linguagem. No ardor de sua implementação, essa técnica aparentemente simples criou um vocabulário e uma gramática de incrível variedade”.

A passagem do primitivismo do cinema para o modernismo surge com dois filmes do cineasta D. W. Griffith, que chegou a ser considerado como o pai da “gramática cinematográfica”: “Nascimento de uma nação” (1915) e “Intolerância” (1916). Para muitos, essas obras marcam o fim do cinema primitivo e o início de sua maturidade. Foi em seus filmes, ainda na época do cinema mudo, que as várias formas que ele e outros vinham pesquisando se organizaram num sistema. A seleção de imagens na

¹ A questão da nomenclatura, “linguagem cinematográfica” foge ao escopo do presente texto.

filmagem e a organização delas em uma sequência temporal na montagem são, para Bernardet (1996), os elementos básicos da expressão cinematográfica que se encontra, pela primeira vez, agrupada nos filmes de Griffith.

Bernardet acrescenta que a linguagem cinematográfica é uma sucessão de seleções, de escolhas e, portanto, um processo de manipulação que vale tanto para a ficção quanto para o documentário, tornando ingênua a interpretação de que o cinema reproduz o real. O entendimento desse autor quanto à linguagem cinematográfica, é que a visão da realidade expressa pelo filme é rompida, ao passo que há interferências de várias pessoas envolvidas em sua produção, até se obter o produto final: o filme editado, pronto para exibição. A sensação de que o cinema reproduz o real torna-se inoperante, quando se aceitam os preceitos de Bernardet. Tanto quanto a pintura e a fotografia, o cinema apenas representa aspectos da realidade, esse em um grau maior basicamente por contar com imagens em movimento.

Se a linguagem cinematográfica não reproduz o real, cabe tentar compreender em que ela consiste, quais são suas características e quais são seus princípios básicos. Para Vanoye & Goliot-Lété (2005) essa linguagem se caracteriza por uma continuidade narrativa baseada em alguns princípios que sustentam essa nova forma de comunicação:

homogeneização do significante visual (cenários, iluminação) e do significado narrativo (relações legendas/ imagens, desempenho dos atores, unidade do roteiro: história, perfil dramático, tonalidade de conjunto), depois do significante audiovisual (sincronismo da imagem e dos sons – palavras, ruídos, música); linearização, pelo modo como se vincula no movimento (no gesto de um personagem ou no movimento de um veículo), vínculo no olhar (um personagem olha/ enxergamos o que ele enxerga), vínculo no som (existe até nos filmes ditos mudos: um personagem ouve/vemos o que ele ouve; ou melhor, num filme sonoro, ouve-se um ruído em um plano; identifica-se sua fonte no plano seguinte). É claro! Em seguida, as vozes em *off*, os diálogos e a música fornecem meios práticos e poderosos de linearização". (p. 25-26).

Nesse sentido, a linguagem cinematográfica deve ter, necessariamente, esses dois princípios para que a linguagem se constitua. O princípio da homogeneização do significante audiovisual é aquele que sustenta a discussão conceitual que envolve documentos audiovisuais. Esse princípio visa que a linguagem de um filme — ou documento em meio audiovisual — deva conter o sincronismo da imagem e do som (palavras, ruídos, música). Todos esses elementos atrelados a outros dão o significado e completude a uma produção audiovisual, cinematográfica, independentemente de sua natureza.

A linguagem cinematográfica começara a ser discutida por parte dos teóricos como tentativa de identificar o cinema como arte, além de uma nova forma de narrativa. Na visão de Cruz (2007), ao se reforçar o poder da imagem em detrimento da

palavra, especialmente na época do cinema mudo, muitos estudiosos buscavam ver ali as semelhanças da língua com a linguagem. A partir do crescimento do cinema e através de suas inúmeras formas de expressar e representar a realidade, passa-se a construir uma linguagem, um meio de conduzir um relato e de veicular as ideias.

Convertido em linguagem, graças a uma escrita própria que se encarna em cada realizador sob a forma de um estilo, o cinema tornou-se, por isso mesmo, um meio de comunicação, informação e propaganda; o que não contradiz, absolutamente, sua qualidade de arte. (Martin, 2003, p. 16).

Assim, o cinema evoluiu de uma atração malvista, de uma arte inferior às demais, para um invento com diversas finalidades, dentre elas, entreter e informar, além de manter o *status* de arte devido a sua linguagem própria. Nesse sentido, Martin (2003, p. 18) coloca que

o que distingue o cinema de todos os meios de expressão é o poder excepcional que vem do fato de sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade. Com ele, de fato, são os seres e as próprias coisas que aparecem e falam, dirigem-se aos sentidos e à imaginação.

De fato, a sensação de realidade é fortemente inerente ao cinema, ao passo que esse é um meio em que se podem explorar todas as formas de expressão e, através de sua linguagem, passar ao espectador o “real”, exhibir nas cenas um cotidiano, uma narrativa ou uma ficção. Desse modo, a linguagem do cinema proporciona liberdade à imaginação humana por meio da ativação dos sentidos, a partir da reprodução fotográfica (fotogramas). Em outras palavras, como diz Metz (2003, p. 18), “se o cinema é linguagem, é porque opera com a imagem dos objetos, não com os próprios objetos”.

Do mesmo modo, a linguagem cinematográfica é o conjunto das mensagens cujo material de expressão compõe-se de cinco pistas ou canais: a imagem fotográfica em movimento; os sons fonéticos gravados; os ruídos gravados; o som musical gravado; e a escrita (créditos, intertítulos, materiais escritos no plano) (Stam, 2003, citado por Metz, 2003 p. 132). Em suma, a linguagem visual, ou cinematográfica, é composta por vários aspectos que, através dos fotogramas, representam objetos, itens, coisas ou pessoas presentes na realidade. Esses fotogramas, capturados, são organizados e dispostos em uma sequência, constituindo uma narrativa, a fim de levar o espectador à compreensão do que o filme prioriza, produzindo uma sensação de realidade ao ser exibido.

4 O elemento som

No início do século XX, mesmo com os avanços obtidos nas técnicas de se fazer cinema, ainda havia arestas a serem aparadas para que a linguagem cinematográfica pudesse, de fato, se consolidar. O cinema ainda não tinha condições técnicas de introduzir o som às imagens sincronicamente. Os filmes eram mudos e os únicos

ruídos que se podiam ouvir eram os provenientes do projetor. Hoje, não se percebe essa questão da reprodução do som devido à naturalidade; isto é, os espectadores já estão acostumados em ver e ouvir simultaneamente e nem se dão conta de que esse processo não é tão natural como aparenta.

No entanto, dizem Aumont et al (1995), todos sabem que o som não é um dado “natural” da representação cinematográfica. As imagens, no início do cinema, não vinham acompanhadas de som gravado e o que ocorria, frequentemente, era a inserção de um pianista, um violonista e, às vezes, uma pequena orquestra. Em alguns casos, quando havia orquestras para acompanhar o filme, a sombra da batuta do maestro costumava aparecer no canto da tela de exibição.

Antes de solucionar essa questão da gravação do som em sincronia com a imagem, havia, na época, certa disputa em os irmãos Lumière e Thomas Edison. Os irmãos Lumière já haviam lançado o cinematógrafo em 1895 e buscavam estar à frente de Edison. O impasse esbarrava em leis comerciais e se referia à invenção de Edison — o cinetoscópio que já permitia reproduzir som e imagem simultaneamente, mas que era considerado por ele incompleto e, dessa forma, houve atraso no seu lançamento.

Posteriormente, já em 1912, segundo Cruz (2007) os problemas técnicos já estavam resolvidos. Mesmo assim o lançamento comercial continuava atrasado devido à inércia de um sistema que tinha todo interesse em utilizar, pelo maior tempo possível às técnicas e materiais já existentes, sem novo investimentos. Por esse motivo, os primeiros filmes sonoros só vão acontecer depois da Primeira Guerra Mundial, como uma espécie de “relançamento do cinema”; como se o cinema tivesse passado por um período de estagnação devido a questões comerciais.

Apesar de o som, tornar-se insubstituível para o filme e representar um grande avanço para o cinema, esse elemento não era consenso entre os cineastas. Existiam duas atitudes principais com relação ao uso do som no cinema. Aumont et al (1995, p. 46), citam o crítico André Bazin, que se referiu aos que “acreditam na imagem” e “os que acreditam na realidade”, para mostrar que as implicações dessas duas posições eram complexas tiveram influências importantes. Essa diferenciação quanto ao uso do som se estendeu durante os anos 1920, o que resultou em dois tipos de cinema: os completamente sem som e os que buscavam representar o som de acordo com as imagens.

- 1) autenticamente mudo (isto é, literalmente privado da palavra), ao qual, portanto, faltava a palavra, e que exigia a invenção de uma técnica de reprodução sonora que fosse fiel, veraz, adequada a uma reprodução visual, ela mesma supostamente bastante análoga ao real. (Aumont et al., 1995, p. 46);
- 2) Ao contrário, assumiu e buscou sua especificidade na ‘linguagem das imagens’ e na expressividade máxima dos meios visuais; foi o caso, quase que sem exceção, de todas as grandes ‘escolas’ dos anos 20 (a ‘primeira vanguarda’ francesa, os cinemas soviéticos, a

escola 'expressionista' alemã...), para as quais o cinema devia buscar se desenvolver o máximo possível no sentido dessa 'linguagem universal' das imagens. (Aumont et al., 1995, p. 47).

Dentre os cineastas que preferiam o primeiro modelo de cinema, do grupo que se recusou a aceitar o cinema falado, estavam os cineastas Eiseinstein e Charles Chaplin. Esse último cineasta, o mais conhecido até os dias atuais, começa a incorporar o som em seus filmes somente na década de 1940. Martin (2003) afirma que o som acrescentou ao cinema um registro descritivo bastante amplo. Ele pode contribuir com o realismo ou impressão de realidade, fornecendo uma continuidade, a possibilidade da palavra, o uso do silêncio como um recurso dramático, as elipses sonoras, a justaposição da imagem e do som em contraponto ou em contraste, a não coincidência, o som em *off* e, finalmente, a música. Logo, o som era o elemento que faltava para que o senso de realidade se fixasse no cinema, constituindo, de fato, uma linguagem audiovisual.

A linguagem cinematográfica transformou-se, aos poucos, a partir da evolução técnica, dos experimentos dos pioneiros e do gosto dos espectadores — da aceitação do público de uma nova forma de contar histórias. Essa linguagem, não tem por finalidade apresentar o real através dos filmes, embora produzir a sensação da realidade seja um dos objetivos do cinema. A construção dessa linguagem foi gradativa. As imagens que eram capturadas pela câmera fixa foram dando lugar às imagens captadas de vários ângulos, com a mobilidade da câmera obtida. Esse trabalho consciente de seleção e organização de enquadramentos buscava direcionar o olhar do espectador para o que realmente interessa.

Através da montagem de imagens e sons, a linguagem audiovisual foi constituída, vindo a se reformular nos anos subsequentes, proporcionando uma continuidade narrativa específica do cinema, mesmo que o som não fosse ainda sincronizado. Os elementos sonoros, a partir do som sincronizado, tiveram uma importância fundamental para apoiar a condução da narrativa, seja para acompanhar e amplificar a ação (trilha sonora), seja para fazer a ligação entre as imagens, ou mesmo, para enriquecer emocionalmente cada cena.

É imprescindível que se destaque que linguagem audiovisual é completa e composta por uma série de elementos que vêm sendo transformados em arte, influenciando o modo de ver o mundo e criando referências culturais que povoam o imaginário dos espectadores.²

As constantes transformações tecnológicas desse universo — a chegada do som, a invenção da televisão, do computador pessoal, entre outras — acarretaram mudanças nos hábitos de recepção, nos processos de produção, distribuição e exibição. Tais modificações estabeleceram e delinearam uma nova linguagem, a

² O detalhamento dessa questão não faz parte dos objetivos de presente estudo.

linguagem audiovisual. De acordo com Cruz (2007) a nova linguagem é estruturada na linguagem cinematográfica, que é a matriz e a referência com quem todas as experiências e mudanças se relacionam.

A linguagem cinematográfica é composta por uma totalidade de códigos, identificados por Metz (1980) como específicos e não específicos. Os códigos especificamente cinematográficos são aqueles próprios do cinema, como os movimentos de câmera e a montagem. Betton (1987) afirma que os elementos específicos são: o tempo (a câmera lenta, câmera rápida, interrupção do movimento, inversão do movimento); o espaço (o primeiro plano, os ângulos, os movimentos de câmera); a palavra; e o som (os diálogos, a música).

Os elementos não específicos (ou não fílmicos), segundo Metz (1980), são os códigos narrativos comuns, compartilhados com outras linguagens, tais como a iluminação, o vestuário, o cenário, a cor e o desempenho dos atores. Betton (1987) acrescenta que a tela larga e a profundidade de campo, que não são usadas por outras artes, também têm uma influência na linguagem cinematográfica, porém não são fundamentais para sua definição.

Esses elementos dão completude a linguagem audiovisual, tornando-a um meio eficiente para transmitir e exibir uma narrativa aproximada da realidade na qual o público está inserido. Independentemente do uso — seja para lazer, cultura ou informação —, a linguagem audiovisual necessita desses elementos para poder atingir seu objetivo e justificar os motivos de sua escolha, em detrimento de outras linguagens. O entendimento do processo de formação da linguagem audiovisual é necessário para compreender as características probatórias dos documentos arquivísticos audiovisuais.

5 Os documentos audiovisuais na Arquivologia

Equivocadamente estigmatizados pela arquivologia tradicional como documentos especiais, os documentos audiovisuais ganham grande proporção na contemporaneidade, principalmente a partir da segunda metade do século XX, com o advento das novas tecnologias de informação e comunicação (NTIC). Sugiram com grande força, ajudando a constituir o ambiente social denominada sociedade *da informação*. A designação *sociedade da informação* é comentada por Mattelart (2002, pp. 8-9), tendo como ponto de partida o período pós-guerra.

Essa noção de sociedade da informação se formaliza na sequência das máquinas inteligentes criadas ao longo da Segunda Guerra Mundial. Ela entra nas referências acadêmicas, políticas e econômicas a partir do final dos anos 1960. Durante a década seguinte, a fábrica que produz o imaginário em torno da nova “era da informação” já funcionava a pleno vapor. Os neologismos lançados na época para designar a nova sociedade só mostrarão seu verdadeiro sentido geopolítico às vésperas do terceiro milênio com o que se convencionou chamar de “revolução da informação” e com

a emergência da Internet como nova rede de acesso público. A segunda metade do século XX faz-nos assistir, certamente, à formação das crenças no poder miraculoso das tecnologias informacionais; entretanto, não se deve esquecer a obra de longo prazo.

O “Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística” classifica documentação audiovisual como “gênero documental integrado por documentos que contêm imagens, fixas ou em movimento, e registros sonoros, como filmes e fitas videomagnéticas”. (Arquivo Nacional, 2005, p. 73). Essa definição é abrangente e incoerente, pois considera os registros sonoros e as imagens fixas como documentos audiovisuais; incorpora, qualquer gênero de documento que contenha ora imagem, ora som, isoladamente.

Por outro lado, a definição encontrada no “Dicionário de Terminologia Arquivística” define documento audiovisual como “gênero documental que utiliza como linguagem básica à associação do som e da imagem” (Associação dos Arquivistas Brasileiros, 1996, p.27). De maneira geral, essa definição é mais precisa que a anterior, ao exigir que o documento audiovisual simultaneamente contenha imagem e som como linguagem; exclui as demais linguagens compostas por imagens desprovidas de áudio. Esse entendimento foi compartilhado por Silva (2013, p. 45), para quem os documentos audiovisuais são “aqueles munidos de linguagem audiovisual, isso é, som e imagem, simultaneamente, que produzem a sensação de imagem em movimento”.

A Arquivologia não deve se considerar somente os suportes tradicionais no que tange à produção, gestão, armazenamento, organização e disseminação da informação, uma vez que novos suportes de registro ascendem em grande escala. Em meio aos aspectos multiformes que tais documentos apresentam, algumas questões despertam divergências entre os teóricos da área, sem estabelecer um consenso quanto aos novos meios de documentar nos ambientes informacionais físicos e digitais.

Porém, é necessário ter em conta a manutenção dos princípios da Arquivologia para lidar com documentos de arquivo, tanto os tradicionais, como os não convencionais. Sem deixar de lado os princípios arquivísticos, Lopez (1999, p. 39) aponta que “os princípios teóricos da Arquivística não devem ser substituídos, pois garantem a contextualização do documento em relação à sua produção e às suas funções geradoras”. Os princípios teóricos e as técnicas arquivísticas não devem ser distintos quando aplicados a documentos não textuais; uma vez que se tratam de documentos de arquivo, o tratamento deve ser o mesmo, obviamente respeitando as características de cada suporte.

Um exemplo disto foi dado por Madio & Fujita (2008) quando discutem a identificação arquivística como um procedimento aplicável a qualquer gênero documental.

Essa fase dentro dos estudos arquivísticos é conhecida como Identificação e permite estruturar e compreender funções, ações e atos determinantes para a elaboração e efetivação dos documentos. A identificação é fundamental para a organização de qualquer documentação arquivística, independente do tipo e/ou suporte documental (p. 252).

Consequentemente, a variedade atual dos suportes — que inclui tanto o papel quanto a menor unidade de armazenagem digital (*bit*) — reclama uma discussão aprofundada e consistente quanto aos seus aspectos e a forma como se apresentam na Ciência da Informação e suas subáreas. Como produto de discussões e reflexões em relação ao tema, surgem novas perspectivas de abordagem para esse tipo de documento dentro de ambientes informacionais, no é o caso do tratamento documental proposto pela Arquivologia, embasado na teoria arquivística.

Essa questão foi reafirmada por Fonseca (2005) que abordou o enquadramento dos profissionais da informação frente ao dinamismo na produção documental. Mostrou que documentos representativos de atividades institucionais não são somente os registrados em papéis, mas também em filmes, fotografias e discos. O documento audiovisual, ao ser inserido em ambiente de arquivo, ainda pode causar desconforto quando se tenta discutir seu caráter arquivístico, bem como sua organização e tratamento. Muitas vezes, o formato e o suporte diferenciados do convencional (o papel como tradicionalmente a documentação se apresenta em um arquivo), pode causar impacto, uma vez que o ambiente já está adaptado a esse determinado tipo de suporte, formato e/ou gênero documental. Geralmente, esses documentos “diferentes” são separados dos demais, sendo criadas coleções que recebem uma organização diferente e a denominação “arquivos especiais”, deixando à margem o contexto de produção arquivístico. Nesse sentido, Lopez (2000) indica que o simples fato de se preservar fisicamente o documento não significa dar tratamento arquivístico: “em outras situações-problema, ainda mais extremas, a mera preservação física dos documentos é vista como se constituísse a própria organização arquivística” (p. 17).

O trabalho com a documentação audiovisual deve compreender a estruturação, objetivos e finalidades institucionais, a partir da linguagem específica, empregada na produção desse gênero documental, com características que buscam representar a realidade.

A busca de caminhos para compreender os conflitos referentes a esse gênero documental em ambiente de arquivo deve, entre outras ações: se debruçar sobre as divergências presentes no conceito de documento audiovisual; traçar o perfil do documento audiovisual desde sua institucionalização nos arquivos; procurar responder o porquê desses documentos serem chamados de arquivos especiais, ou fundos audiovisuais; abordar os conceitos de documento de arquivo, a fim de caracterizar o documento audiovisual como tal; discutir formas de organização da

informação em documentos audiovisuais, a partir do uso das funções arquivísticas. São indagações que para serem respondidas demandam muito empenho nos estudos arquivísticos levando em conta essa temática.

6 Algumas considerações

Levantamos algumas reflexões a respeito do estabelecimento da crença na realidade, imputado ao audiovisual, e de como isso contribuiu para sua utilização como documento para as mais diversas instituições, porém definindo um tratamento apartado dos demais documentos de arquivo. Não estamos pensando ou questionando os valores artístico-culturais de obras cinematográficas, mas ponderando sobre questões arquivísticas que devem ser consideradas para os documentos audiovisuais, produzidos com funções e aplicabilidades administrativas.

Dessa forma, pretende-se destacar que esse documento deve ser compreendido em sua criação, produção, com recursos específicos a sua linguagem. São esses fatores que determinam a escolha do tipo de audiovisual a ser adotado para cumprir determinada função. Os profissionais de arquivos que trabalham com esse tipo de documento necessitam de conhecimentos específicos e intrínsecos dessa linguagem, para realizar corretamente sua inserção no fluxo e nos trâmites organizacionais, contextualizando o documento audiovisual em suas funções e rotinas.

Referências

- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M. (1995). *A estética do filme*. Campinas: Papirus,
- Arquivo Nacional (2005). *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*. Rio de Janeiro: AN. Recuperado de http://www.arquivonacional.gov.br/images/pdf/Dicion_Term_Arquiv.pdf
- Associação dos Arquivistas Brasileiros, núcleo regional de São Paulo (1996). *Dicionário de terminologia arquivística*. São Paulo: AAB-SP, SEC.
- Betton, G. (1987). *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bernardet, J-C. (1986) *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense.
- Carrasco, N. (2003). *Syngkhoros: a formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera, Fapesp.
- Carrière, J-C. (1995). *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Cruz, D. (2007). *Linguagem audiovisual: disciplina na modalidade à distância*. Palhoça: UnisulVirtual.
- Fonseca, M. O. (2005). *Arquivologia e ciência da informação*. Rio de Janeiro: FGV.

- Lopez, A. (1999). Documentos imagéticos de arquivo: uma tentativa de utilização de alguns conceitos de Panofsky. *Sinopses*, (31), 49-55.
- Lopez, A. (2000). *As razões e os sentidos: finalidades da produção documental e interpretação de conteúdos na organização arquivística de documentos imagéticos* (tese de doutorado). Recuperado de <http://eprints.rclis.org/12862/>
- Madio, T., & Fujita, M. (2008). Importância da gênese documental para identificação de acervos fotográficos. *Ibersid*, 2, 251-261. Recuperado de <https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwj31aKXIMHVAhUGD5AKHbEVDyUQFggmMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.iversid.eu%2Ffojs%2Findex.php%2Fiversid%2Farticle%2Fdownload%2F2244%2F2005&usg=AFQjCNF4W1bfmkMSPogat6USrodqVuofwg>
- Martin, M. (2003). *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense.
- Mattelart, A. (2002). *História da sociedade da informação*. São Paulo: Loyola.
- Metz, C. (1980). *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- Silva, L. (2013). *Abordagens do documento audiovisual no campo teórico da Arquivologia* (dissertação de mestrado). Recuperado de <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/93678>
- Vanoye, F., & Goliot-Lété, A (2005). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus.

Recebido: 26/agosto/2016; aceito: 26/maio/2017