

INFORMAÇÃO CINEMATOGRAFICA E TEXTUAL: DA GERAÇÃO À INTERPRETAÇÃO E REPRESENTAÇÃO DE IMAGEM E TEXTO

Rosa Inês de Novais Cordeiro

Resumo

A documentação fílmica é abordada, neste estudo, a partir de sua geração, visando-se à elaboração de parâmetros para sua interpretação e representação em uma unidade de informação. Analisa-se o processo articulado e integrado de geração e fluxo dos documentos produzidos *para* e *pelo* filme, de modo a refletir a gênese de cada película considerada, em termos de forma e conteúdo. Examina-se a vinculação imagem/texto, assim como os filmes cinematográficos que possuem narrativa explicitada em palavras. Em ambas as abordagens, o quadro conceitual é orientado por trabalhos de autores da área de cinema. O filme é visto como uma unidade integrada de análise, tendo como fundamento os princípios da análise fílmica.

Palavras-chave

Informação de cinematografia; Interpretação de imagem e texto; Representação documentária de imagem e texto; Documentação de cinema.

INTENÇÕES DO ESTUDO

O nosso universo de estudo recai sobre a representação e a recuperação de informação de cinematografia, que tem sido, há algum tempo, nosso objeto de estudo*.

O enfoque da pesquisa incide sobre o tratamento da informação de diversas naturezas (escrita, imagem e som), produzida em diferentes momentos, mas para e por um mesmo objeto a saber, o filme. Contudo, irão ocorrer momentos diferenciados de percepção/interpretação desta informação, tais como a imagem em movimento ou fixa, o som, a escrita ou a junção de um destes elementos.

Investiga-se forma e conteúdo dos documentos relacionados à obra cinematográfica, para deles extrair parâmetros de leitura/interpretação visando à sua representação em um sistema de recuperação da informação.

O conteúdo de alguns documentos relacionados ao filme é, às vezes, de difícil entendimento, pois envolve informações técnicas e de natureza diversa, que exigem do analista um conhecimento prévio sobre o processo de produção de filmes. Cabe dizer que o produto final — o filme — é de conhecimento e apreensão do público, mas sua elaboração é de ordem técnica.

A informação está sendo tratada a partir de sua geração, não se dando o início do processo de análise descritiva ou de conteúdo no subsistema de representação (e/ou subsistema de descrição).

Escolhe-se a pesquisa qualitativa como abordagem metodológica. Desse modo, o estudo será orientado pela **análise fílmica** procedente da atividade analítica em cinema e, também, pela *análise do discurso*, que poderíamos chamar **filmico**. Nosso fio condutor será a leitura/interpretação integrada do texto, seja ele escrito, oral ou legendado, mas serão observadas também as "sinalizações" da imagem. Neste estudo, consideram-se a vinculação texto-imagem e os filmes cinematográficos que possuem narrativa explicitada em palavras. Os ruídos e músicas dos filmes não serão analisados de forma particular, mas inseridos no discurso filmico.

* O tema gerou pesquisa de mestrado (ver nota ¹ ao fim do texto) e, atualmente ampliação em pesquisa mais abrangente desenvolvida para tese de doutorado em comunicação: área ciência da informação - UFRJ/ECO/IBICT.

Na área da representação, a pesquisa será restrita à etapa da análise e, nesta, à leitura/interpretação da informação, privilegiando-se o ponto de vista do olhar.

O objetivo deste artigo é apresentar questões resultantes de algumas das reflexões impostas no decurso da referida pesquisa.

INTRODUÇÃO

Nos tradicionais sistemas de recuperação, as informações referentes a documentos audiovisuais são tratadas, em geral, como um anexo dos documentos bibliográficos. Esta postura, entretanto, vem mudando em sistemas que têm como acervo principal a documentação audiovisual.

Como exemplo, podemos citar a Videoteca de Paris, que possui um acervo audiovisual referente a filmes e vídeos sobre Paris, produzidos nos mais diversos gêneros e instituições (francesas e estrangeiras). Este sistema documental foi idealizado considerando-se três escolhas fundamentais: o uso do videotexto, a pesquisa em linguagem livre e uma representação idêntica para todos os gêneros de filmes. A estas escolhas, aliou-se o uso da robótica e da informática².

No universo audiovisual, a natureza da informação e os suportes exigem procedimentos particularizados de tratamento, não encontrados nas práticas tradicionais. Devemos, no entanto, frisar que existem elementos comuns e que o veículo da mensagem é o texto “exemplar de discurso”³.

Assim, estudos de representação e recuperação de informação devem considerar os pontos comuns desse universo audiovisual, mais as singularidades do suporte, conteúdo vinculado e contexto, os quais irão direcionar este trabalho. Não parecem recomendáveis posições universalistas e por demais abrangentes, considerando-se os diversos segmentos de usuários envolvidos.

Na organização e representação de documentos referentes à informação de cinematografia, podemos detectar dois problemas básicos, a serem enfrentados neste estudo: a) o tratamento não integrado entre os filmes e os documentos relacionados; b) o fato de que a informação é tratada de forma empírico-pragmática e sem se considerarem as discussões da área de cinema, isto é, a ausência de critérios consistentes para a interpretação desta informação-integrada para fins de sua representação.

Sobre estas questões, pode-se chegar à seguinte suposição:

A área de representação e recuperação da informação, que envolve documentação de cinema, ainda não detém conhecimento do processo articulado de geração e fluxo das informações sobre filmes, desconsiderando também sua forma e o conteúdo. Assim, fica clara a necessidade de parâmetros de leitura/interpretação da informação fílmica de forma integrada e, ao mesmo tempo, da precisão da sua elaboração.

Deve-se acrescentar que, embora estejamos trabalhando com a transcrição do discurso, nossos parâmetros para a leitura/interpretação, para fins da representação da informação, não poderão se restringir aos mesmos parâmetros considerados para um determinado tipo de documento, como, por exemplo, o livro. Na nossa interpretação, serão analisados vários tipos de documentos com conteúdos assemelhados pelo objeto a que se destinam — o filme — e também pela narrativa. Cada qual, porém, tem características que lhe são próprias.

A IMAGEM COM VERBO

A tentativa de incursão no universo da imagem é instigante, mas, ao mesmo tempo demanda cautela, uma vez que envolve um todo repleto de ramificações, leituras e questionamentos de diversas ordens, em diferentes momentos. Ali se navega, das imagens artesanais àquelas que resultam de tecnologias eletrônicas e da informática, bem como às “entre-imagens”⁴.

² Expressão usada por Orlandi³ “Diferentes versões de um texto, diferentes formulações constituem novos produtos significativos”.

³ Instalações que empregam de forma articulada texto, imagem e som, conforme os trabalhos desenvolvidos por Raymond Bellour.

Em paralelo, ocorrem trabalhos “em áreas de interseção de interesses”, ilustrados por exemplos que interagem da arte para a ciência e a tecnologia. Pode-se dizer que a “iconografia científica e tecnológica já é hoje uma referência constante ao imaginário do homem contemporâneo”⁴.

Aumont⁵ sistematiza o plano das idéias sobre as imagens e enfoca o fato de que a abordagem se faz na “imagem visual como modalidade particular da imagem em geral”. Esta é abordada tendo como ponto de vista o olho, o espectador, o dispositivo, a imagem, a arte. Ele enfatiza que sua análise se dá sem esquecer as diferenças das imagens, mas enfoca, também, “o que é comum a todas as imagens visuais, quaisquer que sejam sua natureza, sua forma, seu uso, seu modo de produção”.

O mesmo autor⁵ afirma que as imagens são cada vez mais numerosas, diversificadas e intercambiáveis e, embora sejam universais, são sempre particularizadas⁶.

Ao se analisar a questão da interpretação, observa-se que, de forma interessante, Orlandi⁷, no universo da análise do discurso, faz a distinção entre o gesto de interpretação do analista e do sujeito comum. O primeiro tem como apoio um dispositivo teórico, e o segundo, um dispositivo ideológico. Isto não significa que o analista tenha uma posição neutra, mas que “... o dispositivo é capaz de deslocar a posição do analista, trabalhando a opacidade da linguagem, a sua não-evidência, e, com isso, relativizando (mediando) a relação do sujeito com a interpretação”.

Postula-se, por outro prisma, no universo fílmico, a pluralidade das interpretações e que esta diversidade de interpretações ou é desejada, prevista mesmo pelo autor (que concebe a obra como “aberta”, ambígua ou simbólica), ou é produzida para ser um “texto cujo funcionamento interno se abre para diversas abordagens (sem que o autor o tenha elaborado conscientemente como tal), ou [é] gerada pela atividade interpretativa do leitor, que nelas projeta suas tramas, suas obsessões e seus desejos sobre qualquer objeto de análise”⁸.

A interpretação da imagem consiste, em última instância, em tentar ler o seu significado. É, neste momento, que criador e destinatário irão se encontrar/conhecer. Contar um filme é fazer uma interpretação, uma decodificação por parte de quem o conta. Ao se considerar que o autor do filme é seu diretor, podemos crer que há um distanciamento entre as idéias estabelecidas no texto e as que são projetadas no filme, seja por interferência arbitrária — técnica ou de outra natureza —, seja pela polissemia da imagem (mesmo junto ao texto) e da passagem de um meio escrito para outro visual. Neste, tem-se a imagem em movimento-som, agregada e marcada pelo discurso, o que produz um outro efeito na sua recepção.

O processo de interpretação de uma imagem ou discurso pode ser analisado à luz de várias teorias e usando-se métodos próprios. Nesse caso, os domínios da semiologia e das teorias da percepção são resgatados.

De forma sucinta, pode-se dizer que várias disciplinas têm como objeto de estudo a interpretação do texto, sendo que seus objetivos e métodos de análise são particulares.

Cunha⁹ e Kobaschi¹⁰ confirmam que, além da análise documentária, outros campos do conhecimento também objetivam o estudo do conteúdo de textos**** Assim, Cunha¹¹ sistematiza as possíveis aproximações e diferenças entre este tipo de análise e as análises de conteúdo — literária, semiótica e lingüística.

Semelhantemente, Kobaschi¹² compara a análise documentária também às análises do discurso e logicista, e ainda aborda a aplicação da inteligência artificial à linguagem.

Minayo¹³, no que se refere à fase de análise ou tratamento do material de uma pesquisa, enfoca como possíveis caminhos para a interpretação dos dados as análises de conteúdo, discurso e hermenêutica-dialética.

Para Sorlin¹⁴, uma imagem sem texto nada significa, uma vez que ela dá margem a inúmeras interpretações. Embora o texto escrito e a legenda da foto sejam passíveis de interpretações do “olhar-sujeito”, este discurso direciona, pontua esse olhar. Maingueneau¹⁵ considera que o discurso, bem menos do que um ponto de vista, é uma organização de restrições que regulam uma atividade específica.

**** O conceito de representação na análise documentária em: LARA, Marilda L. G. de. **A representação documentária** em jogo a significação. São Paulo: USP, Eca, Departamento de Biblioteconomia e Documentação, 1993. Dissertação de mestrado.

Aumont¹⁶ afirma, ao contrário de Roger Munier, que não há imagem pura, pois, para ser compreendida, esta precisa do domínio da linguagem verbal, não devendo ser superestimada.

Outro aspecto a ser considerado em Sorlin¹⁷ é a vinculação da imagem com a informação, ou seja, o emprego da imagem como fonte de informação. Existem diferentes “espécies” de imagens que possuem as mais diversas taxinomias e se prestam a diferentes objetivos de produção e uso. Uma mesma imagem serve a diferentes propósitos, mas o objetivo inicial de sua criação deve ser resgatado, pois foi produzida para um espectador “previamente” definido, para “certos efeitos sociais”.

No âmbito da história, Sorlin¹⁸, declara que o “valor informativo atribuído às imagens depende menos de seu conteúdo que da atitude muito particular dos historiadores em frente do material iconográfico”.

Aumont¹⁹, quando discorre sobre o “papel (parte) do espectador”, expressão cunhada por Gombrich, entende que este é projetivo.

A passagem autor-espectador se torna mais complexa quando nesta há intermediação, que sempre será uma interpretação do olhar, mesmo tomando-se o discurso como ponto de partida.

Na literatura de cinema e em outras áreas da imagem, o tema espectador é por demais abordado, inclusive com diferentes enfoques, daí derivando convergências e divergências de idéias. Na relação do espectador com a imagem, há determinações de diversas ordens, como as psicológicas, fisiológicas e sociais. Esta última é vista por Aumont²⁰ como dispositivo que regula esta relação em “determinado contexto simbólico”. Entende ele, por dispositivos “meios e técnicas de produção das imagens, seu modo de circulação e eventualmente de reprodução, os lugares onde elas estão acessíveis e os suportes para difundi-las”. É, neste momento, que questões sobre espaço, tempo e movimento no cinema são levantadas e analisadas por estudiosos como Deleuze^{21,22}.

O FILME COMO UNIDADE DE ANÁLISE

Os procedimentos de análise de filmes respondem a diferentes questionamentos por parte de quem os elabora, tendo como fundamento um arcabouço teórico e a aplicação e o desenvolvimento de teorias e disciplinas de cinema. Encontram-se também na literatura tentativas individuais de análise de filmes, que os decompõem de acordo com o contexto e produto final pretendido.

Aumont e Marie²³ investigam instrumentos e técnicas de análise de filmes. Há para eles uma distância entre o modelo idealizado para o filme e o filme visto pelo espectador. Estes autores lembram que alguns teóricos fazem a distinção entre filme, unidade espectral, e filme, unidade analítica. Citam Kuntzel, que faz a distinção entre filme-película, filme-projeção e fílmico. Contudo, advertem que o interesse de análise é o filme, não o seu simulacro ou sua transcrição. O filme é o ponto de partida e de chegada.

Entretanto, é impossível analisar um filme sem lançar mão dos artefatos intermediários, já em parte “analíticos”.

Para estes autores²⁴, o filme é considerado como uma “obra artística autônoma, suscetível de gerar um texto (análise textual) fundando suas significações sobre as estruturas narrativas (análise narratológica), os dados visuais e sonoros (análise icônica) e produzindo um efeito particular sobre o espectador (análise psicanalítica)”.

Analisar um filme ou fragmento, segundo Vanoye, Goliot-Leté²⁵ é... decompô-lo em seus elementos constitutivos É despedaçar (...) e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se (...) do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Nesse momento, o analista adquire um certo distanciamento do filme.

Afirmam estes autores que, em um segundo momento, estabelecem-se elos entre as partes “para fazer surgir um todo significativo”, que represente o filme, e não a reconstrução de um outro filme.

Os modelos propostos pelos autores são particularizados para seqüências, inícios e finais, planos-sequência, planos de filmes, spots publicitários, curtas de ficção e o filme inteiro.

Estes critérios de análise vão permitir ao profissional da informação conhecer os vários padrões de análise e interpretação da forma e conteúdo destes filmes, que são estabelecidos de acordo com o corte, ou seja, o ponto de vista dado pelo analista de cinema, segundo a teorização envolvida e “o método adaptado ao objeto estudado”²⁶. A importância para a área da representação está em conhecer o potencial informativo do filme, as várias interpretações e os aspectos comuns à interpretação (as semelhanças e diferenças) e que levam a distinguir possíveis variáveis a serem aplicadas à análise/leitura/interpretação de filmes e sua documentação em grandes acervos. Isto permite, também, detectar possíveis segmentos/categorias de usuários, e de como estes olham e se interessam pelo uso desta informação.

Ao particularizar o estudo da informação sobre a cinematografia para a análise de filmes, Sorlin²⁷, tendo como contexto a história, situa três princípios que considera também regras de bom senso para esta análise. São eles:

- a) para se trabalhar usando o cinema é necessário que o investigador o aprecie, que seja virtualmente um espectador e que não considere a informação escrita como superior à audiovisual;
- b) não se descreve informação sobre filmes não vistos, baseados em informes de imprensa. O autor acentua sua posição ao dizer que o cinema é um dos domínios em que a palavra **investigação** conserva seu sentido pleno, sendo necessário procurar curiosos, colecionadores, distribuidores, para reconstituir, lentamente, uma documentação sempre incompleta e perfectível;
- c) um filme não é um texto, ou seja, há uma distância entre o que é posto de forma escrita em um roteiro e o que é passado na tela. O fundamento de um filme não é um texto: a imagem transforma o próprio roteiro. A leitura do audiovisual deve ser específica; diferentemente dos textos somente escritos, é necessário que o documento seja interrogado de maneira particular.

UMA LEITURA DA REPRESENTAÇÃO

Vivemos a era do simulacro, o que nos remete, entre outras fontes, a Baudrillard²⁸, Virilio^{29,30} e Deleuze^{31,32}. Embora com abordagens diferentes, eles colocam em crise os sistemas de representação.

Quando Levy³³ descreve o conhecimento por simulação, afirma que este só tem “validade dentro de um quadro epistemológico relativista”. Assinala que a construção do modelo é feita objetivando-se “determinado uso de determinado sujeito, em um momento dado”. Assim, segundo o autor, não há mais sentido em se identificar um modelo como estável e aderir a ele. Faz ainda a distinção entre os conhecimentos por simulação e teórico. Adverte que a simulação não remete à irrealidade da relação com o mundo ou do saber, mas aumenta os poderes da imaginação e da intuição. **O tempo real** “talvez anuncie o fim da história, mas não o fim dos tempos, nem a anulação do devir”.

A idéia de simulacro pode ser trabalhada em nível da analogia com o modelo de representação da informação.

Coutinho³⁴ menciona que as “novas formas de coação social conduzem à valorização das representações, em detrimento dos objetos (...) [sendo] nítida [a] passagem dos mecanismos de persuasão para [os] dispositivos de sedução”. Assim, ganham valor acentuado os instrumentos de representação.

Entre os mais diversos significados envolvidos no conceito de representação, Aumont³⁵ indica que há um “ponto em comum: a representação é um processo pelo qual institui-se um representante que, em certo contexto limitado, tomará lugar do que representa”.

Na representação da informação, atua-se em uma **intermediação-representativa**, no nível da percepção e cognição, mas também, na **interferência**, ao se gerarem novas **representações-síntese** dos produtos gerados em uma representação, primária ou não.

Nesse processo de intermediação, ocorre uma inferência por parte do analista. De acordo com Bourdon³⁶, esta inferência também se dá por parte do espectador, só que elas diferem em um ponto fundamental: o analista precisa controlar e justificar suas inferências.

É importante, contextualizar o conceito de representação da informação, tendo em vista o acompanhamento das atuais discussões sobre o tema, seja pela ordem da intermediação, seja pela geração dos novos instrumentos de representação, isto é, os **dispositivos de sedução**.

É fundamental esclarecer que, para a representação da informação fílmica, não deve ser perseguido o “mito da descrição exhaustiva”³⁷. Conforme estes autores, ...enquanto a análise literária explica o escrito pelo escrito (...) o objeto-filme de fato conduz à colocação com rigor do problema de sua descrição pela linguagem (...) É possível que os limites da descrição, da ‘anotação’, devam-se aos eixos de análise, às hipóteses de pesquisa colocadas no início (ou no decorrer) da análise³⁸.

Esta pluralidade de códigos no objeto-filme leva este estudo a considerar também os demais documentos relacionados ao filme.

Para a narrativa fílmica, considerando-se a imagem, não há como representar o todo pela parte. Será sempre um fragmento do todo fílmico-imagético. Como fazer um resumo das imagens? Pode-se escolher determinadas seqüência(s), plano(s), colagem(ns) para representar o todo, mas ocorrerá uma inaceitável perda de informação, mesmo trabalhando-se com o fato de que a representação da informação é um “processo redutor da informação”³⁹, pois baseia-se no ponto de vista do intermediário, seja acidental, intuitivo ou estratégico institucional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conceito de imagem remete a diferentes contextos de produção e uso. Da mesma forma, o olhar de quem a analisa. Assim, o objeto imagem com/sem texto pode ser estudado à luz de diferentes abordagens teóricas e práticas.

Embora existam elementos coincidentes entre os diversos tipos de imagens-texto, este universo deve ser particularizado em sua representação, considerando o objetivo da sua geração e o caminho percorrido até o produto final. Portanto, este processo ocorre de forma articulada e integrada, considerando-se as informações geradas nos vários momentos.

A análise deste objeto para fins de uma unidade de informação deve também viabilizar o tratamento de um grande número de documentos, uma vez que a representação não recai somente em uma família de documentos de um único filme.

Para que possamos viabilizar parâmetros não-empíricos pragmáticos, mas que estabeleçam princípios de interpretação da informação fílmica, é fundamental conhecer todo o fluxo de sua geração, por intermédio dos documentos criados para e pelo filme. Isto será possível com o estudo de geração da “família de documentos”, que possibilitará entender a diversidade de documentos fílmicos em relação a cada espécie de filme e se registram o processo tradicional/usual de realização de filmes.

Cada “família de documentos” estará refletida em uma “árvore genealógica”, que é a sua representação gráfica. Resultará em um modelo articulado das formas dos documentos fílmicos, refletindo a gênese de cada filme analisado. A análise do discurso e da conversação, ancorada na análise fílmica, será o referencial final de análise para alicerçar os parâmetros de interpretação desta informação fílmica.

É através da formação da árvore genealógica que se vai conhecer:

- a) a informação integrante de cada documento e como ela se apresenta, se articulada ou não com o filme;
- b) que variáveis fornece para interpretação da imagem fílmica;
- c) como esta informação se integra com os demais documentos relacionados. Isto irá viabilizar o acesso e uso a este tipo de documentação.

AGRADECIMENTOS

A pesquisa em questão está sendo orientada pela professora Cecília Alves Oberhofer, a quem é dedicado o mais profundo reconhecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 CORDEIRO, Rosa Inês de Novais. *Descrição e representação de fotografias de cenas e fotogramas de filmes: esquema facetado e em níveis*. Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Comunicação, IBICT, 1990. Dissertação de mestrado.
- 2 FOURNIAL, Catherine. Vidéotheque et vidéotexte: le système documentaire de la Vidéotheque de Paris. *Documentaliste*, v. 26, n.1, p.3-10, jan./fev. 1989.
- 3 ORLANDI, Eni P. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis: Vozes, 1996. p.14.
- 4 MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio de poéticas tecnológicas*. São Paulo: EDUSP, 1993. p.13.
- 5 AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993. p. 5-12.
- 6 Ibid., p.14 e 131.
- 7 ORLANDI, op. cit., p. 84-5.
- 8 VANOYE, F., GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994. p.53-4.
- 9 CUNHA, Isabel M. R. F. *Do mito à análise documentária: a "luso- assimilação"*. São Paulo: ECA, Departamento de Biblioteconomia e Documentação, 1987. Tese de doutorado. p.72-5.
- 10 KOBASHI, Nair Yumiko. *A elaboração de informações documentárias: em busca de uma metodologia*. São Paulo: ECA, Departamento de Biblioteconomia e Documentação, 1994. Tese de doutorado. p.57-81.
- 11 CUNHA, op. cit.
- 12 KOBASCHI, op.cit.
- 13 MINAYO, Cecília de S. *O desafio do conhecimento*. São Paulo: HUCITEC-ABRASCO, 1992. P.197-247.
- 14 SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história. *Estudos Históricos*, v.7, n. 13, p.87, jan./jun., 1994.
- 15 MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. 2.ed.Campinas: Pontes: Universidade Estadual de Campinas, 1993. p. 50.
- 16 AUMONT, op. cit., p. 249.
17. SORLIN, op. cit., p. 87.
- 18 SORLIN, ibid
- 19 AUMONT, op. cit., p. 88.
- 20 Ibid., p.135.
- 21 DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- 22 _____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- 23 AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. *L'analyse des films*. Paris: Nathan, 1988. p. 33-65
24 *ibid.*, p. 8.
- 25 VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, *op. cit.*, p.15.
- 26 SORLIN, *op. cit.*, 1985, p. 248-9.
- 27 *Ibid.*
- 28 BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Antropos, 1991.
- 29 VIRILIO, Paul. *A imagem virtual mental e instrumental*. In: PARENTE, André (Org). *Imagem-máquina*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- 30 _____. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- 31 DELEUZE, *op. cit.*, 1985.
- 32 *id.*, 1990.
- 33 LEVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. p.125-6.
- 34 COUTINHO, A. Da síntese da representação à manipulação política. *Revista de Comunicação e Política*, n.9, maio, p.159, 1989.
- 35 AUMONT, *op. cit.*, p.103.
- 36 BOURDON, Jérôme. Propositions méthodologique pour l'analyse du document audiovisuel. *Dossiers de l'Audiovisuel*, n.54, p. 69, mars/avr. 1994. Número especial.
- 37 VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, *op. cit.*, p.10-11.
- 38 *Ibid.*
- 39 BARRETO, Aldo. A informação no mundo da técnica. *ECO*, v.1, n.3, p 28, 1993.

Cinematographic and Textual information: from generation to interpretation and representation of image and text

Abstract

The cinema documentation is studied here from the very generation of the film, aiming at the elaboration of parameters to interpret and represent it, within an information unit. This kind of support is considered an articulated and integrated process of generation and flow of documents produced by and for the film, so that it reflects the genesis of each film that could be analyzed, concerning its form and substance. The vinculation between image and text, such as cinematographic film that is narrated in words, is examined. In both approaches, image and text, the conceptual frame is based on movie specialists. The film is viewed as an analysis integrated unit, supported by filmic analysis principles.

Keywords

Cinematography information; Interpretation of image and text; Documentation representation of image and text. Film documentation.

Rosa Inês de Novais Cordeiro

Professora do Departamento de Documentação do Instituto de Arte e Comunicação Social, da Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutoranda em Comunicação: área Ciência da Informação, convênio IBICT/CNPq - ECO/UFRJ