



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

EVELINE FILGUEIRAS GONÇALVES

A FOTOAUTOBIOGRAFIA COMO ESPAÇO DE RECORDAÇÃO:
fragmentos em álbuns de memória sobre a Universidade Federal da Paraíba
no Arquivo Afonso Pereira

João Pessoa - PB
2016

EVELINE FILGUEIRAS GONÇALVES

A FOTOAUTOBIOGRAFIA COMO ESPAÇO DE RECORDAÇÃO:
fragmentos em álbuns de memória sobre a Universidade Federal da Paraíba
no Arquivo Afonso Pereira

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em
Ciência da Informação da Universidade Federal da
Paraíba, em nível de Doutorado Acadêmico, como
requisito parcial para obtenção do título de Doutora em
Ciência da Informação.

Linha de pesquisa: Memória, organização, acesso e uso
da informação

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira

João Pessoa - PB
2016

G635f Gonçalves, Eveline Filgueiras.

A fotoautobiografia como espaço de recordação :
fragmentos em álbuns de memória sobre a Universidade
Federal da Paraíba no Arquivo Afonso Pereira / Eveline
Filgueiras Gonçalves. – João Pessoa, 2016.

220 f. : il.

Orientadora: Bernardina Maria Juvenal Freire de
Oliveira

Tese (Doutorado) – UFPB/CCSA

1. Silva, Afonso Pereira da, 1917-2008 –
fotoautobiografia. 2. Ciência da Informação. 3. Memória. 4.
Arquivos pessoais.

UFPB/BC

CDU: 929:02(043)

EVELINE FILGUEIRAS GONÇALVES

A FOTOAUTOBIOGRAFIA COMO ESPAÇO DE RECORDAÇÃO: fragmentos em álbuns de memória sobre a Universidade Federal da Paraíba no Arquivo Afonso Pereira

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal da Paraíba, em nível de Doutorado Acadêmico, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Ciência da Informação.

Aprovada em 16/11/2016

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira (PPGCI/UFPB)
Orientadora

Prof^a. Dr^a. Maria Elizabeth Baltar Carneiro de Albuquerque (PPGCI/UFPB)
Examinadora interna

Prof. Dr. Carlos Xavier de Azevedo Netto (PPGCI/UFPB)
Examinador interno

Prof^a. Dr^a. Serioja Rodrigues Cordeiro Mariano (PPGH/UFPB)
Examinadora externa

Prof^a. Dr^a. Maria Nilza Barbosa Rosa (UFPB)
Examinadora externa

Profa. Dra. Izabel França de Lima (PPGCI/UFPB)
Examinadora interna (suplente)

Prof^a. Dr^a. Zeny Duarte de Miranda Magalhães dos Santos (PPGCI/UFBA)
Examinadora externa (suplente)

Oferecimento plasmado no amor, em memória da minha querida mãe,
DEDICO.

AGRADECIMENTOS

[...] *A vida é dom de Deus em todos.*
E quem serve só para si não serve para os objetivos da vida,
porque viver é participar, progredir, elevar, integrar-se.
Se aspiramos a viver melhor, escolhamos o lugar de servir na
*causa do bem de todos. [...]*¹.
André Luiz

A epígrafe evoca aqueles que se dedicam à educação, consagram vida ao cultivo do potencial humano e que, como formadores, participam efetivamente, fazendo florescer saberes essenciais para uma vida digna e próspera. Em nome da memória do educador paraibano, Professor Afonso Pereira da Silva, que viveu para servir à causa da educação para todos, agradeço a todos os mestres, em especial, aos responsáveis por minha formação intelectual e humana.

À amiga e Professora Doutora, Maria Elizabeth Baltar Carneiro de Albuquerque, orientadora que adotou o projeto e apostou na pesquisa, enviando milhares de e-mails com indicações de artigos relacionados a ela, cujo desdobramento foi a passagem para o Doutorado no momento da qualificação no Mestrado. Reconhecimentos extensivos aos membros da banca de qualificação, pela disponibilidade e pelas valiosas contribuições que enriqueceram a pesquisa;

À minha querida orientadora, a Professora Doutora Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira, por ter me apresentado os percursos das pesquisas acadêmicas, orientando-me com competência e entusiasmo, ainda na graduação, e acolhendo-me para a tessitura desta tese;

Aos docentes do PPGCI/UFPB, das disciplinas cursadas e, especialmente, ao suntuoso auxílio da Professora Doutora Dulce Amélia de Brito Neves, que buscou material esgotado em seus alfarrábios para me auxiliar;

¹ LUIZ, A. Viver melhor. In: _____. **Respostas da vida**. São Paulo: Ideal, 1975. p. 9-10.

À equipe administrativa do PPGCI/UFPB, em especial, aos servidores Elton e Franklin, tão receptivos e dedicados à prestação dos serviços da secretaria;

Aos companheiros de turma, com quem compartilhei momentos únicos e extremos, dos tensos aos descontraídos. Obrigada, Maria Antônia! Valeu, gente!;

A Dona Clemilde Torres Pereira da Silva, diretora-presidente do AAP, pela simpática acolhida e pronta disponibilidade em colaborar com minha pesquisa. Meu reconhecimento extensivo aos funcionários do AAP, Daniel Almeida, Maria Aparecida Ferreira e José Almeida, pela competência e prontidão. Sem eles, a tese não teria sido concluída;

À minha família, base do que sou, agradeço por sempre estar comigo, mesmo que fisicamente distante. Aos meus primeiros mestres, exemplos e pilares, minha mãe, Ivete Filgueiras Gonçalves (*in memoriam*), e ao meu pai, Fernando Gonçalves, amantíssimo, sempre presente e com quem, continuamente, posso contar;

Ao meu núcleo familiar, Euvaldo Filho, esposo e companheiro incansável, Samuel Francisco, filho amado, anjo que Deus colocou em nossas vidas, obrigada pelo amor e pela compreensão durante a realização desta pesquisa, principalmente, na redação final. Apoio incomparável! Vocês foram simplesmente essenciais!;

A meus irmãos, Elaine, Elijane, Elimar, Márcia, Antônio e Joana d'Arc, pelo amor, carinho e incentivo que sempre me dedicaram. Aos sobrinhos, oportunidades de amor sem limites, meus agradecimentos aos já adultos, mas meus eternos bebês, com os quais tenho gotosa relação de amizade - Fernanda, Julyanna, Alanna, Téssio e Heber Bruno - Amo vocês! Aos pequeninos ainda - Miguel, Gabriel, Maria Júlia, Maria Vitória e Maria Eloísa, que amo e ocupam lugar especialíssimo em meu coração;

Aos sobrinhos-netos, Arthur e Luísa, que fizeram o coração da tivó se entregar totalmente ao sabor e ao prazer do amor. Obrigada por me fazerem experimentar sentimento tão intenso e sublime!;

A minha tia Ivanice, presente como uma mãe. Aos primos irmãos, Manuelina e Alessandro, e aos meus primos-sobrinhos, Gabrielly e César. Amo vocês!;

Lielia, pelos laços de coração! Obrigada pelos cuidados, amorosamente dedicados aos meus. Saber que você está junto tranquiliza meu coração. Serei eternamente grata por sua presença em nossa família;

A minha sogra, Íris Silva, pelas constantes ofertas de auxílio e orações para o término dessa empreitada acadêmica;

À amiga, confidente e conselheira, minha cunhada Valéria Lins de Toledo. Obrigada por sua amizade e sensatez, por me presentear com o seu melhor, estando presente nos momentos mais difíceis, auxiliando-me sempre;

A Leila Fernandes e Regina Cláudia Oliveira, amigas queridas, rimos e choramos juntas! Obrigada, meninas!;

À torcida dos colegas do Núcleo de Documentação e Informação Histórico Regional (NDIHR/UFPB) – Laudereida Moraes, Ana Andréa Amorim, Ilza Fragoso, Marinalva Silva, Janicleide Alves, Ednaldo Alves, Waldeck Coelho, Armando Oliveira, Náugia Silva e Professor Carlos Xavier;

Ao tutelado *Look, shih tzu* fofinho, que aqueceu meus pés durante as madrugadas frias de estudo;

Tantos a agradecer, pois não conseguimos nada sozinhos. É fato! Certamente muitas outras pessoas contribuíram para a concretização desta tese, seja de forma direta ou indireta. Momento de reconhecimento é oportunidade de expressar minha gratidão a todos os que cooperaram para o sucesso dessa trajetória. Portanto, essa homenagem alcança todos os nomes ausentes, mas presentes dentro de mim.

Não poderia deixar de expressar meu profundo agradecimento aos amigos espirituais, pelo equilíbrio de que fui envolvida em todos os momentos da minha vida.

Quando nos vemos através dos velhos retratos nos álbuns, temos a constatação concreta de que o tempo passou; a fotografia é esse espelho diabólico que nos acena do passado.

Kossoy, 2002, p. 137

RESUMO

Tal como a fotografia, o objeto arquivístico é dotado de singularidade e registra as influências do tempo sob a forma de acontecimentos. Por sua natureza indexical, a fotografia ocupa um papel cultural de testemunha, o que contribui para torná-la um objeto, por essência, arquivístico. Neste trabalho, analisamos a dimensão educacional do paraibano Afonso Pereira da Silva. Para isso elaboramos sua fotoautobiografia, com base nas fotografias e nos álbuns constantes em seu arquivo privado pessoal, com foco em sua ação de educador fundador da UFPB. Analisamos as informações imagéticas do seu acervo fotográfico para descrever os ícones, os índices e os símbolos figurados nas imagens e produzir a fotoautobiografia a partir das informações histórico-sociais e potenciais contidas nas fotografias. Partimos da hipótese de que a fotoautobiografia é uma fonte de informação memorialística. Nesse sentido, a Ciência da Informação se faz presente por perceber a fotografia como um documento, fonte de informação potencial capaz de produzir memória. Assim, elegemos a escrita de si, não só por apresentar cunho qualitativo, mas também por ser uma prática que envolve autobiografias. Essas práticas de produção de si nos levam a entender um conjunto de ações que foram elaboradas pouco a pouco por Afonso Pereira da Silva, desde as mais diretamente ligadas às autobiografias até a da constituição de uma memória de si, realizada com o apanhado de objetos materiais. Partindo de uma leitura de seus feitos, colocamo-los em diálogo com sua própria trajetória de educador, que compõe o acervo do centro de memória.

Palavras-chave: Afonso Pereira da Silva, 1917-2008 - fotoautobiografia. Ciência da Informação. Memória. Arquivos pessoais.

ABSTRACT

Just like photography, the archival object possesses a singularity, in which time influences are registered as happenings. Due to its indexical nature, photography plays the cultural role of a witness which contributes in making it an archival object in its essence. This paper analyses the educational dimension of Paraíba's Afonso Pereira da Silva, through the elaboration of his photographic autobiography, based on photographs and photo albums that are part of his personal archive, focusing on him being as an educator and founder of UFPB. This implies analysing the images' information from his autobiographic collection in order to describe the icons, indexes and symbols found in the images and therefore produce the photographic autobiography using the potential social and historical information contained in the photographs. Considering the hypothesis that the photographic autobiography is a source of memorial information, the Information Science perceives the photograph as a document, as a source of potential information capable of producing memory. Thereby, we performed a research that chose the writing itself, not only because it presents a qualitative nature but because it is a practice that involves autobiography. Such production practices lead us to understand a set of actions that were elaborated little by little by Afonso Pereira da Silva, since those more directly connected to the autobiographies until the ones that constituted a memory themselves, carried out by the gathering of material objects. Starting from a reading of his achievements, we make him converse with his own career as an educator, which constitutes the collection of the memory center.

Keywords: Afonso Pereira da Silva, 1917-2008 - photographic autobiography. Information Science. Memory. Personal Archive.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01	-	Localização do AAP	39
Figura 02	-	Fachadas do AAP	39
Figura 03	-	O patrono e a idealizadora do AAP	39
Figura 04	-	Painel de indicação das seções do AAP com detalhe da sala D	42
Figura 05	-	Sala D, onde estão documentos referentes à UFPB	43
Figura 06	-	Capas dos álbuns de fotografia referentes à UFPB	44
Figura 07	-	Câmara escura do Século XVIII	49
Figura 08	-	Primeira fotografia permanente do mundo, de Nicéphore Niépce, em 1826	51
Figura 09	-	Câmara escura de Niépce, c. 1820-1830 - Musée Nicéphore Niépce	51
Figura 10	-	Paço Imperial, Rio - Louis Compte, 1840	57
Figura 11	-	Barão de Joatinga, <i>carte-de-visite</i> - Disdéri, c. 1870	59
Figura 12	-	<i>Cartes-de-visite</i> - Christiano Jr., c. 1865	59
Figura 13	-	Hotel Pharoux, Rio de Janeiro - Klumb, [18--]	60
Figura 14	-	Anúncio de Augusto Boureau (1864)	64
Figura 15	-	J. F. da Rocha Athayde (1865)	65
Figura 16	-	Anúncio de João Firpo	66
Figura 17	-	Anúncio de J. F. da Rocha Athayde	67
Figura 18	-	Anúncio de Roza Augusta	69
Figura 19	-	1881 - Rua Peregrino de Carvalho (Beco da Misericórdia) .	75
Figura 20	-	1903 - Rua Duque de Caxias	75
Figura 21	-	Principais níveis de abstração na base de dados de um museu de arte	99
Figura 22	-	Concepção triádica dos signos de Peirce	120
Figura 23	-	Lock at Bougival - França	123
Figura 24	-	Grade de análise de imagem proposta por Pato	123

Figura 25	- Fachada da Faculdade de Direito – 1951-1953	147
Figura 26	- Fachada da Faculdade de Direito – 1953 - 1973	147
Figura 27	- Fachada da Academia de Comércio Eptácio Pessoa	150
Figura 28	- Concluintes da primeira turma da Faculdade de Ciências Econômicas (1951)	150
Figura 29	- Portaria de professor da FACE	150
Figura 30	- Programa da disciplina Direito Romano – 1952	152
Figura 31	- Reitoria da UFPB - I Encontro de Direito Romano	153
Figura 32	- Ficha individual de professor da Faculdade de Direito com indicação de fundador	153
Figura 33	- Padrinho dos formandos do Curso de Direito de 1977 ...	154
Figura 34	- Afonso Pereira, homenageado do Dep. Teoria Jurídica (1977)	154
Figura 35	- Recebendo o título de professor emérito (2005)	155
Figura 36	- Solenidade no TJ-PB (2005)	155
Figura 37	- Concluintes da primeira turma de Direito 50 anos depois .	156
Figura 38	- Fachada da FAFI	157
Figura 39	- Fachada da Faculdade de Farmácia da Paraíba	157
Figura 40	- Reunião na FACE onde surgiu a ideia de criar a Universidade da Paraíba (1952)	159
Figura 41	- Recorte do Diário Oficial (15/12/1955)	161
Figura 42	- Primeiros professores da UFPB – O Norte (14/05/2005) ...	161
Figura 43	- Portaria de professor catedrático da UFPB	163
Figura 44	- Afonso Pereira – Chefe do Departamento de Estudos Básicos (1972)	164
Figura 45	- Projeto do regimento interno da Faculdade de Direito	165
Figura 46	- Regimento Geral da UFPB (1975)	165
Figura 47	- Substituto do Reitor na colação de grau na Escola Politécnica (1966)	166
Figura 48	- Projeto do Curso de Biblioteconomia da UFPB (1968)	167

Figura 49	-	Projeto da Biblioteca Central da UFPB (1968)	167
Figura 50	-	Brasão da UFPB	168

LISTA DE QUADROS

Quadro 01	-	Instalações do AAP	40
Quadro 02	-	Categorização das instituições educacionais	41
Quadro 03	-	Álbuns de fotografias referentes à UFPB	44
Quadro 04	-	Categorização das funções desempenhadas pelo patrono do AAP	45
Quadro 05	-	Tipos de signos	80
Quadro 06	-	Trabalhos pictóricos relacionados	98
Quadro 07	-	Níveis de análise da imagem de Panofsky	101
Quadro 08	-	AD da imagem a partir da utilização de categorias textuais adaptado por Bléry	103
Quadro 09	-	Classificação facetada dos temas de fotos	105
Quadro 10	-	Categorias de representação das imagens de Shatford	107
Quadro 11	-	Grade de análise de imagem	111
Quadro 12	-	Categorias de representação da dimensão expressiva da fotografia	111
Quadro 13	-	Tabela de recursos técnicos e variáveis	113
Quadro 14	-	Grade de análise de imagem - inclui a Dimensão Expressiva	115
Quadro 15	-	Grade de análise de imagem proposta por Barros	116
Quadro 16	-	Grade de análise de imagem adotada	124
Quadro 17	-	Campos da grade de análise de fotografias	125

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AAP	-	Arquivo Afonso Pereira
AD	-	Análise Documentária
AI	-	Análise de Informação
APBPB	-	Associação Profissional de Bibliotecários da Paraíba
APCD	-	Associação Paraibana de Cirurgiões-dentistas
APL	-	Academia Paraibana de Letras
APS	-	Afonso Pereira da Silva
CCJ	-	Centro de Ciências Jurídicas
CCSA	-	Centro de Ciências Sociais Aplicadas
CI	-	Ciência da Informação
DILAM	-	Digital Images for Libraries, Archives and Museums
EUA	-	Estados Unidos da América
FACE	-	Faculdade de Ciências Econômicas da Paraíba
FAFI	-	Faculdade de Filosofia da Paraíba
ICFCH	-	Instituto Central de Filosofia e Ciências Humanas
IHGP	-	Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba
IPHAEP	-	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba
JP	-	Jornal da Paraíba
LACIM	-	Laboratório de Ciência da Informação e Memória
NDIHR	-	Núcleo de Documentação e Informação Histórica Regional
RFDID	-	Requisitos Funcionais para Recursos Imagéticos Digitais
TJ-PB	-	Tribunal de Justiça da Paraíba
UEPB	-	Universidade Estadual da Paraíba
UFCG	-	Universidade Federal de Campina Grande
UFPB	-	Universidade Federal da Paraíba
Unipê	-	Centro Universitário de João Pessoa

SUMÁRIO

1	O PRIMEIRO CLIQUE.....	17
2	REVELANDO O PERCURSO METODOLÓGICO.....	36
2.1	PLANOS E ÂNGULOS DO PERCURSO.....	36
2.2	COMPOSIÇÃO DO AMBIENTE EMPÍRICO.....	38
2.3	LEVANTAMENTO E ANÁLISE DO <i>CORPUS</i>	43
3	E SE FEZ A PHOTOGRAPHIA.....	47
3.1	PHOTOGRAPHY: EVOLUTIONEM.....	47
3.2	A PHOTOGRAFIA NO BRASIL	57
3.2.1	A Photographia na província da Parahyba do Norte	62
3.2.1.1	Primeiros fotógrafos a se fixarem na Parahyba do Norte.....	70
3.2.1.2	Primeiros fotógrafos nascidos na Paraíba	72
4	AJUSTANDO O FOCO: REPRESENTAÇÃO DA INFORMAÇÃO IMAGÉTICA.....	78
4.1	ABRINDO AS LENTES.....	78
4.1.1	Análise documentária: discussão.....	92
4.1.2	Análise documentária de fotografias.....	95
4.2	NÍVEIS DE ANÁLISE DOCUMENTÁRIA DE IMAGENS.....	101
4.3	EXPRESSÃO FOTOGRÁFICA OU DIMENSÃO EXPRESSIVA DA IMAGEM?.....	109
5	A ESCRITA DE SI E AS ESTRATÉGIAS DA MEMÓRIA	126
5.1	MEMÓRIAS: A CHAVE DO PASSADO.....	127
5.2	AFONSO PEREIRA NO CONTEXTO DA EDUCAÇÃO: RECORTE ESPECÍFICO PARA A UFPB.....	135

6	ESCRITA POR MEIO DA LUZ: FOTOAUTOBIOGRAFIA DE AFONSO PEREIRA DA SILVA.....	143
6.1	O PROCESSO DE TRATAMENTO DAS INFORMAÇÕES IMAGÉTICAS NO FUNDO ARQUIVÍSTICO APS	143
6.2	O CONJUNTO FOTOGRÁFICO DE AFONSO PEREIRA E SUA AUTOBIOGRAFIA NO PAPEL DE EDUCADOR.....	146
6.2.1	Magistriin praeteritum.....	146
6.2.2	Formalis educationem.....	148
6.2.3	Facultas oeconomiam.....	149
6.2.4	Magister.....	151
6.2.5	Administrativus functionem.....	164
6.2.6	Chefe de Gabinete (1966-1968) e membro do Conselho Universitário (1973)	166
6.2.7	Coordenador da Biblioteca Central (1967) e do Curso de Biblioteconomia (1969).....	167
6.2.8	Sapientia aedificat.....	168
7	ÚLTIMO CLIQUE.....	170
	REFERÊNCIAS.....	174
	APÊNDICE A - Afonso Pereira da Silva: vida em imagens	187
	APÊNDICE B - Grades de análises das imagens da amostra	189
	APÊNDICE C - Cronologia biobibliográfica de Afonso Pereira da Silva	205
	APÊNDICE D - Árvore genealógica de Afonso Pereira da Silva	219

1 O PRIMEIRO CLIQUE

De todos los medios de expresión, la fotografía es el único que fija para siempre el instante preciso y fugitivo. Nosotros, los fotógrafos, tenemos que enfrentarnos a cosas que están en continuo trance de esfumarse, y cuando ya se han esfumado no hay nada en esse mundo que las haga volver. Evidentemente, no podemos revelar y copiar un recuerdo.²

Henri Cartier-Bresson

Recordo que fui ao cinema com meu filho nas férias de dezembro de 2013. Naquele dia, a sala estava lotada, tão diferente das tardes de segunda, dia de promoção da sala de espetáculo de projeções fílmicas do Terraço Shopping da Octogonal Sul (Brasília/DF), onde, muitas vezes, tínhamos o espaço só para nós. Prestes a iniciar a projeção, uma senhora chamou a atenção dos filhos, do companheiro e da mãe, para que fizessem xis, ostentando potes de pipoca e copos de refrigerante, todos gigantescos, para que o momento não só fosse imortalizado para a posteridade, como também olhado pela contemporaneidade, pois a pretensão primeira seria de publicitar no *facebook* o instante de lazer em família. O companheiro reclamou da constante solicitação para o registro imagético de tudo o que faziam, mas fez cara de feliz, e a imagem fotográfica “perfeita” foi produzida. Antes de as luzes apagarem, ela, com um sorriso largo, anunciou que a postagem foi concluída.

Na terça-feira de carnaval (04 de março de 2014), levei meu filho à praia de Cabo Branco (João Pessoa/PB), e quando nos preparávamos para deixar aquele ambiente prazeroso, uma família numerosa decidiu fazer o registro imagético daquela ocasião. Observei que o companheiro reclamou, mas posou conforme solicitado. Vários cliques foram repetidos, porque os primeiros resultados não

² CARTIER-BRESSON, H. **El instante decisivo**. Disponível em: <<https://dpcafam.wikispaces.com/file/view/el+instante+decisivo.pdf>>. Acesso em: 8 set. 2016.

estavam dentro dos padrões exigidos pela matrona, já que faltavam os óculos estilo *Ray-Ban aviador*, pose mais lateralizada, com o braço do consorte em volta de sua cintura. Novos cliques, para que os descendentes os ladeassem. Antes de deixarem a praia, ela, satisfeitíssima, comunicou que já dispunha nas redes sociais.

Ali pertinho, um solitário espécime masculino dos *homo sapiens*, tão vaidoso e sofisticado quanto seus primos, os *homo neanderthalensis*³, sacou da mochila um *smartphone* e passou a ser fotógrafo dele mesmo. De braço alongado, fez vários autorretratos, ou como dizem atualmente, *selfies*. Observando a cena, pensei: “Espelho, espelho meu...”.

Será recente esse desejo de tentar substituir mil palavras por imagens? Apesar do costume atual, não podemos esquecer que o ser humano, desde a pré-história, buscou o registro imagético da sua existência e experiência/vivência e deixou sua marca, por exemplo, com as pinturas rupestres, que podem ser encontradas em todos os continentes. Das primeiras, datadas de 35-40.000 anos atrás, expressões simbólicas do homem de Neandertal, que estavam presentes em Cantábria/Espanha (PIKE et al, 2012), aos dias atuais, até o aperfeiçoamento das múltiplas formas de registrar a informação, em especial, na contemporaneidade, o uso da imagem é cada vez mais valorizado⁴.

O crescimento exponencial dos recursos informacionais, que ampliou e popularizou sua produção e o cultivo do exercício de registro imagético, com os avanços tecnológicos, fez com que a fotografia deixasse de ser privilégio de poucos,

³ Vaidade nas cavernas: até maquiagem: João Zilhão, da Universidade de Bristol, Inglaterra, descobriu que os Neandertais usavam bijuterias e maquiagem. Adornar o corpo com pinturas não era apenas uma questão de vaidade. [...]. Daí a conclusão de que os Neandertais eram mais sofisticados do que se imaginava.

Fonte: NEANDERTAIS são injustiçados na história da evolução do homem. Disponível em: <http://www.em.com.br/app/noticia/tecnologia/2012/08/02/interna_tecnologia,309549/neandertais-sao-injusticados-na-historia-da-evolucao-do-homem.shtml>. Acesso em: 18 mar. 2014.

⁴ Debord (2003, p. 13), em *Sociedade do espetáculo*, refere-se ao modo de funcionamento da sociedade contemporânea, onde as relações sociais são mediatizadas por imagens, e o poder e o status são consumidos vorazmente. “Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação”. Por meio da mediação das imagens e das mensagens, o homem abdica da realidade dos acontecimentos cotidianos e vive num mundo de aparências e de felicidade por meio do consumismo.

como era no início de sua criação, e passasse a ser um elemento cultural dessa sociedade, quase sempre conectada, do registro cotidiano de ações corriqueiras. Tudo passou a ser motivo para ser registrado em imagem fotográfica.

Assim, entendemos que a imagem esteve presente desde os primórdios da humanidade, como corrobora esta afirmação de Joly (2010, p. 17): “[...] a imagem contemporânea vem de longe. [...] não surgiu aqui, agora, [...]”. Como uma representação gráfica, plástica ou fotográfica de pessoa ou de objeto, é um recurso que responde a uma demanda de informação, portanto é uma fonte de informação.

Inegavelmente, vivemos numa sociedade onde a informação não envolve somente as dimensões verbais orais e escritas, mas também variados sistemas de produção de sentido, por conseguinte, nosso estar-no-mundo abarca as representações visuais dos seres animados ou inanimados e faz com que nossa linguagem seja complexa, justificando que os saberes sobre linguagens não verbais não devem ser negligenciados.

Mas o que é informação? Qual acepção de informação será considerada em nossa pesquisa? Qual área do conhecimento a tem como objeto de estudo?

Dos elementos constitutivos da área do conhecimento cujo objeto de pesquisa é a informação, a Ciência da Informação (CI) apresenta duas correntes para explorar sua ascendência: uma europeia e outra norte-americana. A primeira abaliza a origem na documentação, e a segunda, nas tecnologias de recuperação da informação. A diversidade de correntes teóricas fez com que a CI nascesse com dificuldade de definir o termo informação, que tem sentidos diferenciados.

Os vários fenômenos que cercavam a noção de informação passaram a ser objeto de estudo dessa área no início dos anos 60, quando foram apontados e apresentados inúmeros parâmetros que serviram de conceituadores e enfocavam diversas dimensões, oscilando entre duas metáforas: o pensar máquina (tecnologia) ou organismo (humano).

Entre os teóricos da área, o croata Tefko Saracevic debateu sobre a origem, a evolução e as relações da informação com as outras áreas. Em seu trabalho, ele define a CI como “um campo dedicado às questões científicas e às práticas profissionais

voltadas para os problemas da efetiva comunicação do conhecimento e de seus registros entre os seres humanos no contexto social do uso e das necessidades de informação”. Ressalta que, “no tratamento dessas questões, são consideradas de particular interesse as vantagens das modernas tecnologias informacionais” (SARACEVIC, 1996, p.8).

Sob o ponto de vista de Popper (*apud* MIRANDA, 2002, p.22), a CI é a área de pesquisa típica da metaciência como uma atividade que “estuda o fenômeno dos registros de conhecimento e trabalha pelo aperfeiçoamento das formas de produção, armazenamento e uso (ou seja, de todo o ciclo informacional) do conhecimento registrado”. Os temas que abarcam a ascendência, a evolução e a definição da CI se apresentam a partir de diferentes abordagens. Conforme ajuíza Capurro (2003), são três paradigmas epistemológicos distintos que se relacionam à CI: o físico, o cognitivo e o social.

A CI originou-se no modelo físico, que foi sobreposto pelo cognitivo, em seguida, pelo paradigma social, e nenhum deles é mais perfeito do que o outro, porque cada um tem seu valor e especificidade de procedimentos para melhorar os sistemas de informação, que é o fundamento da CI. Portanto, não podemos deixar de enfatizar que esses modelos não são totalmente desmembrados, mas se entrelaçam, e compreender essas abordagens é essencial para se apreender o domínio epistemológico da CI.

O paradigma físico está vinculado às atividades clássicas da Biblioteconomia e da Documentação, no sentido de trabalhar os suportes informacionais em que a informação se materializa e a torna de interesse dos cientistas da informação e como objeto das funções básicas dos sistemas e serviços de tratamento da informação (teoria da recuperação da informação). É um modelo que padece de um olhar no sujeito. Afinal, todo sistema de informação é desenvolvido para atender à demanda informacional de um grupo de usuários. Essa necessidade passou a ser atendida por meio do modelo cognitivo, que é basilar para os estudos de usuários dos sistemas de informação (estudos de comportamento do usuário), porém os usuários eram estudados isoladamente. Logo, percebe-se que é sobremaneira importante considerar

os aspectos sócio-históricos dos usuários e o paradigma social que foi constituído (CAPURRO, 2003).

Le Coadic (2004) distingue quatro paradigmas da CI: o do trabalho coletivo, o do fluxo, o do usuário e o do elétron. Este último foi afetado pela revolução tecnológica iniciada nos anos 60, é contínuo e influencia os demais. Para explicar esses três novos modelos, o autor percebe as revoluções científicas que afetaram o tempo do ciclo informacional: o tempo da produção, o da comunicação e o do uso da informação.

O paradigma coletivo relaciona-se às práticas e às técnicas informacionais realizadas em rede; o modelo seguinte – o do fluxo – pertence às mudanças de suporte da informação, que levou ao aumento exponencial de armazenamento, o que atinge o gerenciamento de fluxos ininterruptos. O paradigma de uso baseia-se na mudança da ênfase no documento para a informação, em que o usuário é o centro de todo o sistema de informação, ou seja, o foco saiu da reunião, da guarda e da conservação dos documentos. Assim, novos instrumentos, produtos e serviços foram desenvolvidos para consolidar esse novo princípio (LE COADIC, 2004).

Examinando a história da CI, no artigo intitulado *A condição da informação*, poeticamente, Barreto (2002, p. 71) compara o fenômeno da passagem da informação para o conhecimento ao mito de Orfeu e apresenta uma abordagem a partir de três períodos [tempos] distintos: “o tempo da gerência da informação, que vai de 1945 a 1980; o tempo da relação entre informação e conhecimento no período de 1980 a 1995, e o tempo do conhecimento interativo, que vai de 1995 aos dias atuais”.

O objetivo do autor é de assinalar as tendências da CI para questões específicas em determinado período da história. Ele observa que a gerência de informação está sob um contínuo cuidado. Entretanto, durante muito tempo, esteve no centro das atenções, nas buscas de soluções para o impasse da armazenagem e da gestão de estoques de informação. Portanto, com o advento do baixo custo para solucionar esse problema, deixou de ser relevante. Com a ênfase na relação informação *versus* conhecimento (1970), passou-se a analisar a ação da informação na coletividade e ao foco no cognitivismo. A partir de 1990, com a *word wide web*, as

tecnologias modificaram aspectos fundamentais da condição de informação e comunicação, e a interatividade passou a ser o âmago das atenções (BARRETO, 2002, p. 71-74).

As abordagens apresentam conflitos de eixos opostos: dos objetivos (materiais e práticos) aos subjetivos (individuais), e essa amplitude de temas de interesse da área dificulta uma conceituação precisa, desde o vocábulo que a nomeia (informação) até a compreensão desse campo do conhecimento. Essa dificuldade é observada por Capurro e Hjørland (2007), que consideraram importante conceituar o vocábulo informação e fizeram uma revisão, com o objetivo de traçar um panorama sobre os usos modernos e os pós-modernos do termo, na perspectiva da interdisciplinaridade, visando investigar como ele é adotado nas ciências naturais, humanas, sociais e na própria CI. Os autores consideram como questões capitais que impossibilitam a elaboração de um conceito universal a interpretação, o contexto e a interdisciplinaridade, portanto é impraticável sagrar uma única definição concludente do termo.

Cientes de que toda definição de informação parte de perspectivas distintas, entendemos que há ocasiões que se mostram opostas e complementares ao mesmo tempo. Rastreando as abordagens e as teorias relacionadas à definição do termo informação, é possível construir um longo percurso para descrever esse labirinto, mas não pretendemos ser exaustivos, apenas buscamos alguns indícios teóricos que sustentem nossas reflexões.

Partindo de Le Coadic, que compreende a informação como um conhecimento registrado em um suporte para a comunicação, acreditamos que a informação permite sentido, porque, como é um produto do processo de comunicação social, ou seja, da troca de informações entre seres humanos, é produtora de sentido. O autor evidencia essa possibilidade em sua conceituação, ao garantir que

a informação é um conhecimento inscrito (registrado) em forma escrita (impressa ou digital), oral ou audiovisual, em um suporte. A informação comporta um elemento de sentido. É um significado transmitido a um ser consciente por meio de uma mensagem inscrita em um suporte espacial-temporal: impresso, sinal elétrico, onda sonora, etc. Inscrição feita graças a um sistema de signos (a

linguagem), signo esse que é um elemento de linguagem que associa um significante a um significado: signo alfabético, palavra, sinal de pontuação.

Seja pelo simples prazer de conhecer (Freud), de estar informado sobre os acontecimentos políticos, os progressos da ciência e da tecnologia, ou pelo prazer menos simples de estar a par dos últimos temas e resultados de pesquisas (fatos, teorias, hipóteses, etc.), de acompanhar a vanguarda do conhecimento científico, *o objetivo da informação permanece sendo a apreensão de sentidos ou seres em sua significação, ou seja, continua sendo o conhecimento*; e o meio é a transmissão do suporte, da estrutura. O exemplo mais banal é a informação, a notícia veiculada por um jornal, pelo rádio ou pela televisão (LE COADIC, 2004, p. 4-5, destaque nosso).

Partindo do pressuposto de que a fotografia é um suporte da informação imagética, temos um documento portador de informações, logo, a informação em forma de imagem faculta sentido. Shatford (1984), ao definir os materiais pictóricos, como a fotografia, afirma que transmitem informações em forma de imagem e refere que Ronald Hagler compreende que podem ser vistos como a melhor ou, até, a única fonte de certos tipos de informação. Nessa perspectiva, a informação está relacionada à comunicação humana, registrada em um suporte e com sentido, e supera a concepção do paradigma físico, em que a informação era entendida como mensagem/signo transmitida de um emissor para um receptor, sem considerar o sentido. Foi Brookes (1980) quem primeiro ampliou a visão e apresentou uma abordagem cognitiva ao contemplar a relação entre informação e conhecimento por meio de uma equação matemática.

Estendendo o debate sobre o conceito de informação da abordagem cognitiva, cuja informação está associada ao conhecimento, destacamos a reflexão, o ato de construir sentidos e significados. Por meio dessa construção, compreendemos e explicamos a realidade e as relações cotidianas. Aqui, o conceito de informação é construído a partir da apreciação da representação. Por meio da interpretação e da composição, uma informação é recebida, assimilada, e um novo conhecimento é formado e será representado e comunicado, gerando uma nova informação, num círculo contínuo. Com base no paradigma social, a informação passa a ser analisada com foco na característica humana de ser social, logo, conceituada a partir do processo de interação, considerando que os processos informacionais são construções

sociais, base do processo do conhecimento e, portanto, forjam a cultura, por serem crivados de fatores históricos, políticos, sociais e econômicos.

No início da década de noventa, Belkin (1990) também compartilhou dessa visão, ao compreender que a informação pode provocar alterações e transformar estruturas, visto que a produção e a circulação do conhecimento promovem mudanças. Pato (2015) contesta parcialmente essa visão de Belkin (1990), quando a relaciona ao conceito de assimilação de Piaget, um processo cognitivo que consiste em colocar novas informações nas estruturas mentais ou cognitivas existentes as quais podem permanecer estáveis. Ele acrescenta que “a informação pode ou não alterar o estado de conhecimento do destinatário”. “Se olharmos, por exemplo, uma fotografia que tiramos recentemente, pode ocorrer apenas reconhecimento, e não, conhecimento novo, isto é, mudança na estrutura mental do observador ocasionada pelo resultado da acomodação”. Nesse sentido, “a informação pode não acarretar em formação, mas apenas em réplica, reiteração de um estado mental já existente” (PATO, 2015, p. 38).

Sob o ponto de vista de Brookes (1980) e Belkin (1990), a informação resulta das observações sensoriais de dados dos sentidos, subjetivamente interpretados por uma estrutura do conhecimento (BROOKES, 1980)⁵. Partindo desse processo sensorial, podemos seguir para o comunicativo, fazendo uma analogia, em que fatos e eventos selecionados pelos órgãos dos sentidos são interpretados subjetivamente, por terem relação com o que está sendo enunciado. Nesse momento, o emissor usa a cognição, o que nos remete à concepção do processo comunicativo, que, para que ocorra, requer dos sujeitos capacidade analítica.

Como toda linguagem serve como meio de comunicação, a fotografia é uma forma de linguagem visual, em que o fotógrafo enquadra e registra o que está sob sua lente, sua visão sobre o mundo.

Esse percurso nos leva à tríade apontada por Buckland (1991), que identificou três usos do termo informação: como processo, como conhecimento e como coisa. Em

⁵ “[...] Information may, of course, depend on sensory observation, but the sense-data so received have to be subjectively interpreted by a knowledge structure to become information” (BROOKES, 1980, p. 131).

informações-como-processo, a informação é o ato de informar o processo comunicativo. Em *informação-como-conhecimento* a informação é usada para designar aquilo que é percebido na informação-como-processo, logo, é intangível, é o que foi assimilado e compreendido. Em *informações-como-coisa*, o termo é usado atributivamente para *objetos informativos*, os documentos, ou seja, para a informação materializada, tangível, registrada em um suporte. Esse último conceito compreende os mais diversos tipos de artefatos, como a fotografia, por exemplo, que tenham valor informativo, o qual é atribuído pelo sujeito cognoscente por meio do processo interpretativo.

A informação, como coisa, é um signo (referente) de evidência simbólica, pois a ele é atribuído um valor que representa conhecimento para sua compreensão. Buckland (1991, p. 353, tradução nossa)⁶ explica que “[...] é razoável visualizar informações-como-coisa como *evidência*, embora sem implicar que o que foi lido, visto, ouvido, ou de outra forma captada ou observada, tenha sido necessariamente preciso, útil, ou mesmo pertinentes para o usuário. Nem tem de se supor que o usuário fez (ou deveria) acreditar ou concordar com o que foi percebido. ‘Evidência’ é um termo apropriado porque denota algo relacionado a compreensão, algo que, se for encontrado e corretamente entendida, possa mudar um saber, uma crença, a respeito de algum assunto”.

O conceito de informação-como-coisa também pode ser aplicado ao artefato fotografia, porque, no processo de leitura de imagens, procuraremos evidências (indicação, marca, sinal, símbolo, traço) do passado, para desvendar informações para construir, por exemplo, uma fotoautobiografia, pois, como bem lembra o autor,

⁶ “In each case it is reasonable to view information-as-thing as *evidence*, though without implying that what was read, viewed, listened to, or otherwise perceived or observed was necessarily accurate, useful, or even pertinent to the user's purposes. Nor need it be assumed that the user did (or should) believe or agree with what was perceived. "Evidence" is an appropriate term because it denotes something related to understanding, something which, if found and correctly understood, could change one's knowledge, one's beliefs, concerning some matter.” (BUCKLAND, 1991, p. 353)

“[...] fotografias mostram pessoas, lugares e eventos [...]” (BUCKLAND, 1991, p. 353, tradução nossa)⁷.

Azevedo Netto (2007) refere que a informação está limitada ao mundo humano. Baseado no pensamento de Bronowski (1997), Azevedo Netto realça “que os impulsos que configuram a informação, na comunicação animal, apresentam uma única forma de interpretação, e no universo humano, são múltiplas, conforme a percepção e a compreensão de cada receptor”. E conclui que processos informacionais são subjetivos, pois emissor e receptor não se desvinculam das emoções, “[...] o que torna a informação, a partir dessa ótica, um produto exclusivamente humano e, portanto, um artefato” (AZEVEDO NETTO, 2007, p. 6).

Em 2002, Azevedo Netto já concebia a informação como artefato e esclarece:

[...] vendo-a como resultado da ação intencional de uma forma de registro, essa informação passa por diversos níveis de interpretação, por conseguinte de contextualização, dentro do processo, já mencionado, de interlocução, no qual a experiência-distante passa a ser a experiência-próxima. Reconhecendo-se que nessa recontextualização deve-se levar em conta dois fatores de afastamento para o entendimento das novas interpretações dessa informação, o *tempo* e o *espaço*, [...] dois fatores não devem ser levados em conta sob seu aspecto físico, mas sim sob o prisma da cultura, ou seja, a distância espaço-temporal de uma cultura, ou seu momento, para outra (AZEVEDO NETTO, 2002, p. 10, destaque nosso).

No mesmo artigo, o autor assevera que a informação é uma produção de significados socialmente aceitos, de um bem simbólico, disseminado e consumido, em consequência de sua reprodução. Devido à complexidade de conceber o termo, ligamos sua fundamentação à sua aplicação, sem esquecer a dimensão sociocultural. Isso nos faz eleger o conceito de informação elaborado por Azevedo Netto (2002, p. 10): “[...] a informação é vista como um fenômeno explicitamente humano, ligado a uma estruturação sócio-cultural, socialmente disseminado a partir daquilo que é interpretado e constituído no indivíduo”.

Para que a informação possa ser disseminada, é necessária sua representação. Partimos da definição de que representar é o “ato de colocar algo no lugar de”, que,

⁷ “[...] photographs show what people, places, and events looked like; [...]”.(BUCKLAND, 1991, p. 353)

para a Ciência da Comunicação, “[...] é um conceito mediador entre o emissor e o receptor. É entendido, também, como o processo e o produto social da construção de sentidos, por meio de qualquer sistema de significação” (O’SULLIVAN *apud* KOBASHI, 1996, p.11), logo a representação está intimamente relacionada à recuperação da informação, objetivo último dos diversos sistemas de informação.

Considerando o que foi exposto, por meio das fotografias pertencentes ao acervo de um arquivo pessoal, por exemplo, podemos apreender as informações representadas para ressignificar a memória do seu patrono, pois remetem a marcas e a vestígios histórico-sociais.

Os estudos de memória são de competência da CI? Como uma área interdisciplinar, eis seu principal atributo, apontado nos diversos conceitos, além do enfoque nos registros de informação, que perpassa o ciclo informacional e sua dimensão social. Este último é apontado por Wersig e Neveling (1975, p. 28, tradução nossa)⁸: “Hoje em dia, o problema da transmissão de conhecimento para aqueles que precisam, é uma responsabilidade social, e essa responsabilidade social parece ser o fundo real da ‘Ciência da Informação’.”

Em pesquisa para entender se o tema memória seria inquietação da CI, Oliveira e Rodrigues (2011) partiram das concepções de Wersig e Neveling, que intercedem pela transmissão de conhecimento como função social da CI, e as afirmações de Zygmunt Bauman, que qualifica a sociedade pós-moderna como líquida, ou seja, marcada pela transitoriedade. As autoras deixam clara a percepção da origem do campo da memória e referem “que essa responsabilidade pressupõe o acesso assíncrono à informação, ou seja: informações geradas no passado, disponibilizadas no presente, permitindo novas utilizações e a construção de novos conhecimentos, agora ou no futuro”. Oliveira e Rodrigues (2011, p.313) esclarecem, ainda, que, “nessa perspectiva, a memória emerge como tema de estudo de relevância para a Ciência da Informação”.

⁸ Nowadays the problem of transmitting knowledge to those who need it is a social responsibility, and this social responsibility seems to be the real background of "information science" (WERSIG; NEVELING, 1975, p. 28).

Halbwachs (2006) chama à atenção para o termo memória e sugere que ele deve ser entendido como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente, visto que a memória individual se estrutura e se insere na memória coletiva. A informação e a memória se relacionam através do passado construído e reinterpretado por meio dos suportes de informação, cujo processo de representação sobrevém da cultura material, divulgado nos documentos e nos monumentos. Le Goff (2013, p. 396) enuncia que

a outra forma de memória ligada à escrita é o documento escrito num suporte especialmente destinado à escrita (depois de tentativas sobre osso, estofo, pele, como na Rússia antiga; folhas de palmeira, como na Índia; carapaça de tartaruga, como na China; e finalmente papiro, pergaminho e papel). Mas importa salientar que (cf. o artigo "Documento/monumento", nesse volume da Enciclopédia) todo documento tem em si um caráter de monumento e não existe memória coletiva bruta.

O arquivo pessoal é um lugar de memória e fonte de informação. Jardim (1995, p. 5) observa que a noção de arquivo expressa a memória materializada, o que faz emergir a dicotomia entre memória e informação. Bellotto (2006) e Tognoli e Barros (2011), ao conceituar arquivo, afirmam que a memória não é instituição excluída do contexto social e essa é a herança do seu titular.

O legado está ligado à dimensão social do titular do arquivo. A partir do momento em que a sua memória é tomada como exemplo, ela é entendida como fundadora de uma estética artística ou de um projeto político, saindo do campo da memória individual, entrando no campo da memória coletiva e essa memória coletiva é materializada em arquivos. Quando esse arquivo pessoal é institucionalizado e sua história é “desvendada” atribui-se ao titular uma constante resignificação, fazendo com que a memória desse indivíduo ecoe ao longo dos tempos, ou seja, existe uma perpetuação do legado deixado por essa pessoa (TOGNOLI; BARROS, 2011, p. 77).

Essa reflexão nos remete ao nosso campo de pesquisa: o Arquivo Afonso Pereira (AAP), um arquivo privado, localizado na cidade de João Pessoa/PB, cujo acervo se centra na vida e na obra do educador, administrador, jornalista, magistrado e parlamentar Afonso Pereira da Silva ou, simplesmente, Professor Afonso Pereira (a partir daqui, usaremos essa designação), como era mais conhecido. A instituição

reflete a atuação do seu patrono em diversas atividades das instituições de ensino, que perpassam as sociais e as autárquicas, e que, por isso, apresenta um grande número de tipos documentais abrangidos no acervo, como troféus, medalhas, *suvenires*, diplomas, jornais, vinis, folhetos, cartões, cartas, discursos, manuscritos, notas fiscais, livros, fotografias etc., que caracterizam o acervo em sua originalidade. Essa particularidade levou Duarte e Farias (2005) a adotarem o conceito de *espólio* para representar um fundo arquivístico pessoal, por auxiliar na compreensão de suas similaridades e diversidades.

Acervo constituído de documentos produzidos e/ou recebidos por pessoa possuidora de um universo único e singular, que acumulou materiais com variedades de espécie e de suporte e tipológica, sem proceder a qualquer tipo de seleção. (DUARTE; FARIAS, 2005, p. 65)

Os autores supracitados entendem que o arquivo pessoal simboliza “[...] uma espécie de pirâmide. Guarda a memória do titular e a de seu tempo para as gerações futuras, podendo contar muito mais do que se imagina” (DUARTE; FARIAS, 2005, p. 34). É um lugar de memória por preservar o “eu”, não só para as necessidades do produtor, como de outros interessados.

O arquivo passa a ser espaço livre, tanto para os manuscritos autógrafos, quanto para os documentos produzidos a partir de atividades públicas e privadas. Eles são convenientemente reunidos a serviço do titular, pelo prazer de guardar a própria representação de seus valores, estendendo-se posteriormente à leitura e aos interesses de outrem. (DUARTE; FARIAS, 2005, p. 52).

Do espólio do AAP, destacamos a coleção de fotografias, com um volume de 7.608 imagens conforme o inventário realizado em 2010, cuja produção foi iniciada na década de 10. Desse universo, 7.246 estão “ocultas”, pois apenas 362 fotografias estão expostas nas paredes e em expositores.

As imagens sempre se sobressaíram ao longo da história como fontes de informação. Assim como os documentos textuais, os imagéticos precisam ser tratados e representados, respeitando-se sua especificidade, para que seu conteúdo possa ser

recuperado durante o processo de buscas de informação. A fotografia é sobremaneira significativa na sociedade contemporânea. Essa assertiva é confirmada por Sontag (2007, p. 35), quando afirma: "Hoje, tudo existe para terminar numa foto". Não podemos nos esquecer de que a fotografia só atinge a dimensão informacional, como fonte de informação e memória, quando representada.

É necessário refletir sobre a importância das informações imagéticas na ressignificação de memórias locais, porquanto o acervo compõe-se de um conjunto de documentos organizados e preservados, que se constitui em uma rica fonte de informações e institui um precioso bem cultural na medida em que agrega significativo patrimônio documental e cultural.

Além da importância do tema fundamentado, enfatizamos que, embora as pesquisas com imagens fotográficas não sejam novas e abarquem as mais diversas áreas do conhecimento, no campo da CI, nas teses de Alencar⁹, Elliott¹⁰, Lima¹¹, Pato¹², Rodrigues¹³ e Simionato¹⁴, não localizamos trabalhos que abordem, especificamente, a fotografia como um documento de memória informacional, apreendido como um espaço fotoautobiográfico. Portanto as teses identificadas, embora avancem no estudo da fotografia, ainda estão aquém da percepção da relação entre fotografia, informação e memória por meio de uma autobiografia, sobretudo

⁹ Alencar (2014) indicou padronização adequada para o registro dos mapas, o que contribuiu para uma descrição que proporcione a interoperabilidade.

¹⁰ Elliott (2014) indicou uma metodologia de organização da informação dos registros icônicos das fotografias do Laboratório de Ciência da Informação e Memória (LACIM), a partir do acervo fotográfico das romarias de Juazeiro do Norte – CE.

¹¹ Lima (2009) ao estudar a gênese e a acumulação do arquivo fotográfico de Sebastião Leme, demonstrou que seria preciso passar do âmbito pessoal para o público, como reconhecimento da informação nele contido, visto que só se efetiva quando absorvido pelos fluxos de informação.

¹² Pato (2015) estabeleceu uma metodologia de leitura de imagens estáticas para subsidiar a indexação de imagens.

¹³ Na tese, Rodrigues (2011), estuda a tematização da imagem fotográfica, alcançada por meio da observação das características dos bancos de imagens onde as fotos serão armazenadas, atrelada ao discurso comum das imagens fotográficas reunidas.

¹⁴ Simionato (2015) propõe a modelagem conceitual *Digital Images for Libraries, Archives and Museums* (DILAM) e acrescenta quatro novas entidades do modelo de Requisitos Funcionais para Recursos Imagéticos Digitais (RFDID).

quando se considera a gênese do conjunto de fotografias que constam em um arquivo pessoal.

Quando o titular de um arquivo pessoal acumula documentos de origem privada, cria um itinerário para que seu fazer seja reconhecido. Nesse sentido, podemos afirmar que ele se preocupou com sua autobiografia. Também entendemos que a autobiografia pode revelar-se como a interpretação do narrador na busca do vivido de outrem, uma forma de entrar intimamente na vida do outro e de situá-la no tempo e no espaço, dando-lhe seu lugar na história. Desse modo, “a evocação do vivido produz um efeito de emoção e de presença que enriquece nossa experiência imaginária, mas não forçosamente nossa compreensão real do mundo, do outro e de nós mesmos”. (LEJEUNE, 2008, p. 184).

No caso de um acervo fotográfico, pode também se revelar como uma espécie de autobiografia. Nossa hipótese é de que o conjunto fotográfico constante no AAP, que trata da passagem do Professor Afonso Pereira, como educador e fundador da UFPB, é uma fotoautobiografia, e essas fotografias significativas são uma fonte de informação memorialística. Nesse sentido a CI se faz presente por perceber a fotografia como um documento, uma fonte de informação, acrescido da fotografia fonte de memória a partir dessa junção, considerando ainda sua gênese e acumulação.

Lembramos, ainda, que esta pesquisa se justifica na medida em que, ao revelar a trajetória do educador, o Professor Afonso Pereira na UFPB, dá informações sobre a história da instituição que, em 2015, completou 60 anos. O *corpus* (Apêndice A) estudado recobre um lastro temporal de 53 anos. Inicia com a fotografia da Reunião Ordinária da Faculdade de Ciências Econômicas da Paraíba (FACE) [20/05/1952?], quando os professores elegeram o Conselho Técnico da Faculdade e tiveram a ideia de encaminhar uma solicitação ao Governo do Estado para oficializar a Faculdade de Direito ou a de Medicina, pois, a partir de um conjunto de Universidades Estaduais, pleiteariam a federalização, e termina com os registros imagéticos do cinquentenário da colação de grau da primeira turma do Curso de Direito da UFPB (1955), em eventos comemorativos realizados no Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba

(IHGP), no Tribunal de Justiça da Paraíba (TJ-PB) e na Catedral Basílica de Nossa Senhora das Neves, respectivamente nos dias 8, 9 e 10 de dezembro de 2005.

O AAP tem parceria com instituições de ensino superior, como a Universidade Federal da Paraíba (UFPB), a Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), a Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) e o Centro Universitário de João Pessoa (Unipê), devido à importância de sua documentação histórica, cujo fundo é constituído de documentos de gêneros diversos. Por outro lado, observamos a escassez de trabalhos que privilegiam o conjunto fotográfico nele existente.

Se o AAP foi criado com o intuito de preservar a memória, deve dispor de um acervo acessível para servir de subsídio para pesquisadores. Nesse sentido, questionamos:

- Como se constitui o processo de tratamento das informações imagéticas no Fundo Arquivístico Afonso Pereira da Silva?
- O acervo fotográfico do AAP, como fonte primária, representa importantes artefatos para ressignificar as memórias da função de educador do paraibano Afonso Pereira da Silva e, conseqüentemente, do sistema educacional da Paraíba?
- O conjunto fotográfico de Afonso Pereira é sua autobiografia no papel de educador?

Os conteúdos das fotografias que se encontram no referido acervo trazem aspectos que retratam a trajetória do Professor Afonso Pereira. Essa memória é um bem precioso para a criação das identidades locais. Assim, diante do exposto, nossa hipótese é a de que a fotoautobiografia é uma fonte de informação memorialística.

Assim, nossa tese é de que a fotoautobiografia, elaborada com base em fontes primárias, é um significativo elemento para esclarecer lacunas e ressignificar memórias, como condição irrefutável. A perspectiva da importância da fotografia é uma “marca cultural de uma época, não só pelo passado ao qual ela nos remete, mas também, e principalmente, pelo passado que ela traz à tona” (ANDRADE, 1990, não paginado). Como preceitua o autor, trata-se de “um passado que revela, através do olhar fotográfico, um tempo e um espaço que fazem sentido. Um sentido individual

que envolve a escolha efetivamente realizada e um coletivo que remete o sujeito a sua época". Assim compreendida, "a fotografia deixa de ser uma imagem retida no tempo para se tornar uma mensagem que se processa através do tempo" (ANDRADE, 1990, não paginado).

A representação da informação nos acervos fotográficos deve ser preocupação da CI, pois assim será possível compartilhar as memórias neles contida. A memória não é apenas um fenômeno individual, mas também uma construção social e um fenômeno coletivo. O acervo fotográfico do AAP não é uma memória do seu patrono, mas uma memória que se estrutura e se insere na memória coletiva do povo paraibano.

Assim, nosso objetivo geral foi de **analisar a dimensão educacional do paraibano Afonso Pereira da Silva, por meio da elaboração da sua fotoautobiografia**, feita com base nas fotografias e nos álbuns constantes em seu arquivo privado pessoal, enfocando sua ação de educador fundador da UFPB. Para alcançar esse objetivo, elencamos os seguintes objetivos específicos: descrever os procedimentos de tratamento das informações imagéticas que constam no Fundo Arquivístico Afonso Pereira da Silva e mapear significados e sentidos da amostra fotográfica escolhida intencionalmente.

À guisa de justificativa pessoal para o estudo em questão, esclarecemos que o desejo de trabalhar com fotografias começou na atividade de arquivista¹⁵ desenvolvida entre os anos de 2002 e 2004, no arquivo iconográfico do Jornal da Paraíba (JP), trabalhando com imagens estáticas. Como ex-aluna do Curso de Biblioteconomia da UFPB, concluído em 2003, e bibliotecária da referida instituição, de 2004 a 2015, vimos a oportunidade de dirigir um olhar sobre a criação da instituição.

Quanto ao interesse no arquivo pessoal desse educador paraibano, surgiu durante uma visita dirigida, no ano de 2008, em uma oficina de Expografia, realizada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba (IPHAEP). As

¹⁵ O Curso de Arquivologia da UEPB foi criado em 2006 (Resolução UEPB/CONSUNI/011/2006, de 29 de março de 2006) e o da UFPB, em 2008 (Resolução UFPB/CONSEPE/ 42/2008, de 15 de julho de 2008).

atividades realizadas pelos integrantes da oficina incluíram visitas a algumas instituições de memória em João Pessoa. A visitação foi guiada pela entusiasta Professora Doutora Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira que, apaixonada pelo assunto arquivo pessoal e pelo citado arquivo, plantou a semente do desejo de desenvolver pesquisa na área de informação e memória naquele ambiente. Foram também relevantes as contribuições do Professor Afonso Pereira para a UFPB, órgão em que atuei como servidora, e o ineditismo em relação ao estudo em pauta, que constitui na ressignificação das memórias desse educador por meio da fotografia como representação do *ethos*.

No que diz respeito à estrutura, a tese foi organizada em sete capítulos. No primeiro, apresentamos a caracterização do objeto de estudo, o problema de pesquisa, os objetivos, os pressupostos e a justificativa da escolha do tema; no segundo, a proposta metodológica, a descrição do campo empírico de pesquisa e os procedimentos de coleta dos dados e de análise; no terceiro capítulo, tecemos considerações sobre a contextualização do tema, o estado da arte da *photographia*, em que se abordam os aspectos gerais da *photografia* no Brasil e na província da Parahyba do Norte e os primeiros fotógrafos a se fixarem e os nascidos na Parahyba do Norte; o quarto capítulo traz uma discussão sobre a representação da informação imagética e da escrita de si na construção do AAP, a especificidade histórica no contexto paraibano, a expressão fotográfica e a dimensão expressiva da imagem; no quinto capítulo, apresentamos uma abordagem acerca da concepção da escrita de si e da memória, pois as narrativas de vivência são tecidas por memórias autobiográficas. Escrita de si e memória são conceitos inseparáveis, porquanto a memória é uma representação dos fatos passados pelos envolvidos; o sexto capítulo aborda os principais conceitos que tocam o objeto em questão. Inicia-se pela fotoautobiografia e pelos fragmentos em álbuns de memória, passando pelo processo de tratamento das informações imagéticas no AAP, pelo acervo fotográfico do AAP, como fonte primária, os artefatos empregados para ressignificar as memórias e o conjunto fotográfico do Professor Afonso Pereira e sua autobiografia no papel de educador na UFPB. O sétimo capítulo traz as considerações finais da pesquisa.

Considerando o exposto, trabalhamos o seguinte panorama teórico: história da fotografia, para explanar sobre esse artefato como fonte de informação memorialística; as várias formas de representação da informação imagética, em que identificamos os assuntos representados nas imagens, e concluímos com a escrita de si, para revelar a fotoautobiografia do Professor Afonso Pereira.

Essas são questões que a pesquisa autofotobiográfica, principalmente a realizada sobre a vida do Professor Afonso Pereira, poderá ir desvelando.

2 REVELANDO O PERCURSO METODOLÓGICO

*A menos que modifiquemos a nossa maneira de pensar, não
seremos capazes de resolver os problemas causados pela forma
como nos acostumamos a ver o mundo.*

Albert Einstein

O item a seguir tratará da abordagem metodológica utilizada para o presente estudo, realizado a partir de uma abordagem qualitativa com recorte espacial no AAP, um acervo fotográfico considerado uma espécie de fotoautobiografia.

As fotografias são significativas porque são fontes de informação memorialística e revelam a trajetória do educador Professor Afonso Pereira na UFPB. Também trazem informações sobre a história da instituição, em seus 60 anos de atividades acadêmicas. Portanto, esta pesquisa tem como norte a dimensão educacional de Afonso Pereira, por meio da elaboração de sua fotoautobiografia, feita com base nas fotografias e nos álbuns que constam em seu arquivo privado pessoal e que enfocam sua ação de educador fundador da UFPB.

2.1 PLANOS E ÂNGULOS DO PERCURSO

A abordagem qualitativa foi adotada pelo estudo porque se adéqua à pesquisa de processos informacionais e memorialísticos, caracterizada pela elaboração gradativa do conhecimento até a compreensão do objeto de estudo. Esse construto, como preceitua Minayo (2006), é parte de uma dada cultura, em determinado momento histórico, e recebe influências de vários atores e instituições envolvidos nesse campo.

As pesquisas qualitativas são entendidas como as que podem incorporar a questão do significado e da intencionalidade como inerentes aos atos, às relações e às

estruturas sociais. Estas últimas são tomadas como construções humanas significativas, tanto em seu advento quanto em sua transformação (MINAYO, 2006).

Considerando que a abordagem qualitativa não é uma proposta rigidamente estruturada, ela permite que a imaginação e a criatividade levem os investigadores a proporem trabalhos que explorem novos enfoques. As fotoautobiografias normalmente são consideradas importantes fontes de dados para outros tipos de estudos qualitativos, portanto merecem atenção especial.

As imagens constantes no AAP são uma fonte não reativa, e as informações nelas contidas permanecem as mesmas depois de longos períodos de tempo. Podem ser consideradas fontes de informação porque, como se originam em determinado contexto histórico, econômico e social, retratam e fornecem dados sobre esse mesmo contexto.

As informações registradas no AAP formam os lastros do conhecimento e dos saberes estruturadores da memória. Esses espaços ou lugares da memória, que demarcam, preservam e fazem circular a produção do Professor Afonso Pereira, têm nas imagens aí contidas o tempo e a duração de informações a serem interpretadas, apropriadas, memoriadas ou até expropriadas. Nesse lugar, reconhecidamente instituído, que tem como suporte o *registro imagético*, ficou estabelecida a relação entre lugares e tempos. Essa relação nos permitiu confrontar e avaliar as peculiaridades do AAP, registradas por meio de informações. Nesse sentido, foram descritos os procedimentos de tratamento das informações imagéticas constantes no Fundo Arquivístico Afonso Pereira da Silva, além do mapeamento de significados e sentidos da amostra fotográfica escolhida intencionalmente.

Como teoria conceitual-metodológica, optamos pela *escrita de si*, por apresentar cunho qualitativo, subjetivo e distante de esquemas de hipótese e verificação. Segundo preceitua Gomes (2004, p. 11),

essas práticas de produção de si podem ser entendidas como englobando um diversificado conjunto de ações, desde aquelas mais diretamente ligadas à escrita de si propriamente dita, como é o caso das autobiografias até a da constituição de uma memória de si, realizada pelo recolhimento de objetos materiais [...]. É o caso das fotografias que passam a povoar e a transformar o espaço privado da casa, do escritório, em um teatro da memória. Um espaço que dá crescente destaque à guarda de registros que materializem a história do indivíduo e dos grupos a que pertence.

A demarcação temporal abrange as memórias fotoautobiográficas do Professor Afonso Pereira, e sua abrangência incorpora os primeiros registros de seu acervo. Nesta pesquisa, abordamos a imagem como um documento de *memória informacional*, apreendido como um espaço fotoautobiográfico, considerando, sobretudo, a origem do conjunto de fotografias constantes em um arquivo pessoal que se inicia com a fotografia da Reunião Ordinária da FACE [20/05/1952?].

O AAP foi criado com o intuito de preservar a memória, tem um acervo acessível e serviu de subsídio para este trabalho.

2.2 COMPOSIÇÃO DO AMBIENTE EMPÍRICO

O aniversário natalício, que é uma data especial, demanda presente peculiar. No *hall* de entrada do AAP, podemos ler: *Archivo, itineris signa octaginta anos*¹⁶. Para marcar os oitenta anos do Professor Afonso Pereira, dona Clemilde, a esposa, presenteou-o com a organização do arquivo, na antiga residência do casal, localizada na Praça João XXIII, na Rua Maximiano Chaves, 78, Jardim Glória, no Bairro de Jaguaribe na cidade de João Pessoa. Posteriormente, a filha primogênita, Ana Flávia Medeiros, comprou a casa vizinha, de nº 88, e o arquivo passou a ocupar os dois prédios. Por ser mantido com recursos da família, é caracterizado como Arquivo privado pessoal.

¹⁶ Arquivo, a marca da passagem dos oitenta anos (PEREIRA, C., 2007, p. 21).

Figura 01 - Localização do AAP



Fonte: INFORMAÇÕES ... (2012, p. 4)

Figura 02 - Fachadas do AAP



Fonte: Acervo pessoal

Figura 03 - O patrono e a idealizadora do AAP



Fonte: Pereira, C. (2007, p. 19)

O APP é uma instituição de memória diferenciada, resultado do amplo acervo produzido pelo visionário que dedicou sua vida à implantação da educação no cenário paraibano. Fundado em 3 de janeiro de 1998, suas quinze salas abrigam 1.380 cartões, 15 vitrines com 264 documentos, 195 livros de recortes de jornais, dois troféus, 20 medalhas, 270 jornais, 31 *suvenires* de viagens, 341 pastas suspensas, 358 vinis, 36 diplomas emoldurados, 363 caixas-arquivo, 383 folhetos, 4.400 cartas, 4.705 livros, 48 painéis, 500 revistas, 150 álbuns, 7.608 fotografias e muitos outros artefatos. Seu amplo e rico acervo permite pesquisas múltiplas (ARQUIVO AFONSO PEREIRA, 2010; CARMÉLIO, OLIVEIRA, 2005; PEREIRA, C., 2007; SOUZA, FREIRE, 2005).

O AAP apresenta um arranjo funcional – o cidadão, o profissional, o amante das artes e da cultura, o criador de escolas, o criador de universidades e o agente do progresso:

Quadro 01 – Instalações do AAP

AAP: salas e acervos		
01	Hall de entrada	Fotografias emolduradas (5)
02	Jardim Clarinda Torres	Mural e um biombo que sinaliza os ambientes e seus acervos.
03	Museu	Equipamentos antigos, como máquina de datilografia e mimeógrafo.
04	Sala A	Gabinete e biblioteca pessoal - livros de Direito romano e autoral, literatura francesa, latina e grega
05	Sala B	Fotografias particulares, produção literária, currículo, documentação pessoal, correspondências, deputado estadual
06	Sala C	Fundação Padre Ibiapina, Faculdade de Direito de Sousa, Universidade do Sertão, Entidades criadas e assistidas, ensino rural, cultura francesa
07	Sala D	Universidade da Paraíba, Universidade Federal da Paraíba, Academia Paraibana de Letras, Observatório Astronômico da Paraíba, Associação Interamericana de Direito Romano, Congressos, Direito Autoral.
08	Sala E	Centro Universitário de João Pessoa (Unipê), Correio da Paraíba, Estação Ciência, TV comunitária de Ingá, Prodetec, Sociedade de Cultura Musical, Orquestra Sinfônica da Paraíba, Conservatório Paraibano de Música,

AAP: salas e acervos		
		Instituto Histórico e Geográfico Paraibano, Instituto de Educação da Paraíba, Teatro do Estudante, Folclore, Conselho Estadual de Educação, Conselho Estadual de Cultura, Conselho Nacional de Serviço Social, Santa Casa de Misericórdia, Campanha Nacional de Escolas da Comunidade (CNEC).
10	Biblioteca	Biblioteca Pereira da Silva - 4.705 livros - Pesquisa e intercâmbio. Há, ainda, 40 jornais, 273 folhetos, 24 postais, 200 panfletos, 332 revistas e 200 cartões.
11	Sala de imagens e de som	DVD, CD, LP (348 discos de vinil), fotografias.
12	Auditório 27 de Abril	Conferências, cursos, lançamentos, 15 quadros e 24 álbuns
14	Pesquisa	Seis painéis, 31 álbuns e 46 caixas-arquivos
15	Sala de reserva técnica	

Fonte: ARQUIVO AFONSO PEREIRA (2010)

Do arranjo funcional, selecionamos o criador de universidades. A categorização correspondente às instituições educacionais fundadas ou organizadas pelo Professor Afonso Pereira, indicada no arranjo funcional do arquivo assinala para três categorias principais: instituições educacionais (com seis subcategorias), ensino superior (com duas subcategorias) e bibliotecas, dispostas no quadro abaixo.

Quadro 02 – Categorização das instituições educacionais

Afonso Pereira da Silva: criador de <i>instituições educacionais</i>	
Instituições Educacionais	Bibliotecas
70 Ginásios de 1º grau 44 Escolas comerciais e pedagógicas 05 Escolas livres rurais 09 Escolas livres profissionais 20 CNEC (PB, PE, RN, AL, PI, SP)	57 bibliotecas (relacionadas às instituições educacionais de ensino superior e prefeituras)
(70) Instituições de Ensino Superior	
Faculdades Universidades	

Fonte: INFORMAÇÕES ... (2012)

Foi por meio da Fundação Padre Ibiapina, inaugurada em 30/03/1945, que o Professor Afonso Pereira implantou um amplo sistema educacional na Paraíba. De noviço para professor motivado pelo desejo de levar educação aos seus patrícios.

Envolvido em sua missão de educar a Paraíba, o Professor Afonso Pereira da Silva, por meio da Fundação Padre Ibiapina, fundou 114 (cento e quatorze) escolas; desde o ensino fundamental ao ensino superior, no período de 1954 a 1976. Apesar do enfrentamento de doze anos de ditadura, essa deflagrada em 1964, não se tornou obstáculo para continuar lançando sementes do saber, criando e instalando escolas a pedido de particulares, e muitas outras, sob sua influência. (FONSECA, OLIVEIRA, FRAGOSO, 2008, p. 31).

Além das 114 instituições criadas por meio de sua fundação, foi homenageado pelo Senado com o título de Maior Professor do Brasil (17/10/2011), por ter contribuído para a organizar mais 161 instituições, com um total de 275 unidades educacionais, conforme demonstrado no Quadro 02.

A Sala D abriga documentos referentes à atuação do Professor Afonso Pereira na UFPB, onde podemos encontrar 22 caixas-arquivos, 36 volumes encadernados de recordes de jornais, vitrines e mesas com álbuns de fotografias e outros documentos sobre a instituição e as funções que o professor exerceu na instituição, como a pasta com suas portarias, regimento geral da UFPB (1975), projeto do regimento interno da Faculdade de Direito (1964) do Curso de Biblioteconomia (1968) e da biblioteca central (1968, 1974), além dos três álbuns de fotografias relacionadas à UFPB (Apêndice A).

Figura 04 - Painel de indicação das seções do AAP com detalhe da Sala D



Fonte: Acervo pessoal

Figura 05 - Sala D, onde estão documentos referentes à UFPB.



Fonte: Acervo pessoal

Os documentos do AAP foram organizados funcional e cronologicamente. Suas atividades estão descritas e apresentam o título, as organizações e as instituições onde o Professor Afonso Pereira desempenhou papéis. O arranjo está de acordo com o paradigma que respeita os princípios arquivísticos, da Arquivística Funcional ou pós-moderna. O destaque está no contexto do documento, por meio do curso de proveniência. Qual a importância desse arranjo? Observa o porquê da criação de um documento, única forma de apreender o imaterial na constituição da memória (TOGNOLI, 2012).

As informações estão disponibilizadas em índices impressos e etiquetas de identificação em painéis, estantes, armários e caixas. Não há índice para as fotografias disponibilizadas em álbuns.

2.3 LEVANTAMENTO E ANÁLISE DO CORPUS

Das 7.608 fotografias contidas no acervo do AAP, a mais antiga é o retrato de Francisco Timotheo de Souza, avô do Professor Afonso Pereira, porém não há registro da data nem do fotógrafo. A foto mais antiga registrada data de 1913. Nela podemos ver os pais do professor, Querubina (Cherubina) e José Pereira da Silva, acompanhados de dois filhos: Antônio (sete anos) e Renato (um ano), quando

estavam no vapor do Sr. José Marques, em Bonito de Santa Fé/PB (PEREIRA, C., 2007, p. 86).

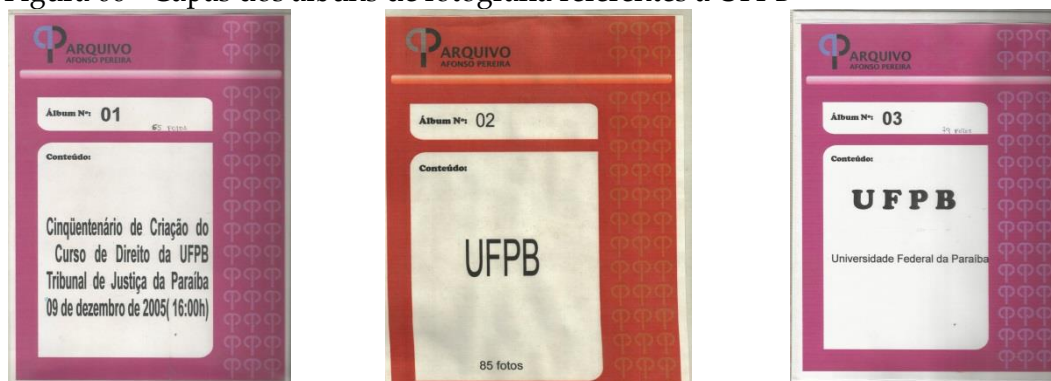
O campo a ser explorado é um *corpus* de 232 fotografias provenientes dos álbuns referentes à UFPB, conforme especificação apresentada a seguir:

Quadro 03 – Álbuns de fotografias referentes à UFPB

ÁLBUNS	NÚMERO DE FOTOGRAFIAS
Álbum 01	65
Álbum 02	85
Álbum 03 ¹⁷	82
Total	232

Fonte: Três álbuns de fotografias referentes à UFPB

Figura 06 - Capas dos álbuns de fotografia referentes à UFPB



Fonte: Acervo pessoal

As fotografias e os demais documentos do AAP foram analisados para confeccionar sua fotoautobiografia, visto que o documento, como lugar de registro da informação, também pode ser analisado para assentamento da memória. Por esse viés, Oliveira e Rodrigues (2009, p. 219), ao utilizar um conceito de memória que inclui os registros imagéticos em sua formulação, a função social, afirmam: “Memória é a capacidade humana de reter fatos e experiências do passado e retransmiti-los às novas gerações através de diferentes registros (sonoros, imagéticos, textuais etc.), graças a um conjunto de funções psíquicas”. Silva e Oliveira (2014) definem a memória como um produto da representação da informação potencial

¹⁷ Na realidade, o álbum 03 contém 82 fotografias, e não, 79, como informado, à caneta, na capa do álbum. Os demais contêm o mesmo número de fotografias informado na capa.

presente nos artefatos e o fazer memorialístico do cientista da informação. Isso nos faz recordar as ponderações de Belloto (2006, p. 275) sobre o conceito de memória referente aos documentalistas, que buscam indícios nos documentos por meio dos dados que apresentam. Por isso, para eles, “o levantamento da memória pode ser até subjetivo, mas jamais interpretativo”, assegura Belloto (2006, p.275). Assim fundamentados, trabalhamos com a concepção de memória como representação da informação potencial apreendida dos artefatos.

Os dados foram analisados por meio da descrição dos procedimentos de tratamento das informações imagéticas constante no Fundo Arquivístico Afonso Pereira da Silva e do mapeamento dos significados e dos sentidos da amostra fotográfica, escolhida intencionalmente. O mapa é o Quadro 04 onde as linhas da primeira coluna definem tematicamente as funções desempenhadas pelo patrono no âmbito da UFPB, conforme proposta da biografia sem fim (PENA, 2004), e os temas refletem as três perguntas norteadoras da pesquisa, a saber:

- Como se constitui o processo de tratamento das informações imagéticas no Fundo Arquivístico Afonso Pereira da Silva?
- Como fonte primária, o acervo fotográfico do AAP representa importantes artefatos para ressignificar as memórias da função de educador do paraibano Afonso Pereira da Silva e, conseqüentemente, do sistema educacional da Paraíba?
- O conjunto fotográfico de Afonso Pereira forma sua autobiografia no papel de educador?

Quadro 04 – Categorização das funções desempenhadas pelo patrono do AAP

Afonso Pereira da Silva: funções desempenhadas na UFPB	
Funções	Ano da(s) portaria(s)
Assessor	1982
Chefe de Departamento	1960, 1963, 1970, 1972, 1978
Chefe de Gabinete	1966-1968
Coordenador do Curso de Biblioteconomia	1969
Coordenador da Biblioteca Central	1967
Diretor da Faculdade de Direito	1973
Fiscal	1973
Membro de comissões	1951, 1963, 1965, 1972, 1973, 1974, 1975
Professor	1950, 1951, 1963, 1967, 1968, 1969, 1978, 1980

Fonte: Portarias

Os procedimentos metodológicos aqui descritos nos ajudaram a compreender a dimensão educacional do paraibano Afonso Pereira da Silva, por meio da elaboração de sua fotoautobiografia, e serviram para verificar elementos que correspondem à projeção das variáveis do modelo no plano de uma vida individual pretendendo ser fonte de novos conhecimentos.

3 E SE FEZ A PHOTOGRAPHIA ...

[...] a fotografia é o aparecimento de eu próprio como outro, uma dissociação artificiosa da consciência de identidade.

Roland Barthes (2010, p. 20)

Neste capítulo, apresentamos uma síntese da história do artefato fotografia, para compreender sua importância para a sociedade, porquanto foi uma invenção que possibilitou aos indivíduos construir a própria imagem (identidade), ao registrar seu modo de ser e de estar no mundo.

3.1 PHOTOGRAPHY: EVOLUTIONEM

Inventivo e criativo por natureza, o homem transcendeu os suportes artísticos tradicionais como o desenho, a gravura e a pintura, para alcançar seu objetivo de retratar o mundo da forma mais real possível. Ao renovar seus conhecimentos, o homem se depara com o avanço tecnológico, como consequência dos esforços somados de diversos estudos durante longos anos, como esclarece Harrell (2000), ao afirmar que o invento da fotografia resultou de um processo que levou centenas de anos para se concretizar.

De há muito que eram conhecidos os princípios da física óptica e da química que explicam a fotografia. Muitos conhecimentos e experiências já feitas apontavam para a grande descoberta em devir, seria apenas uma questão de tempo.

A invenção da fotografia é [...] algo que encontrou no espírito da modernidade o impulso decisivo para fazer a sua aparição pública. (LOPES, 1998, p. 2).

Mas o que é fotografia? O que é esse artefato mágico, nascido da luz? Luz, produto divino, que ascende a fotografia, pois o que é divinal é excelente e revela-se.

A luz, matéria-prima de que a fotografia vive, encontra a sua fonte primeira no astro rei, é matéria divina criada pelos deuses que o homem ousa agora recriar. Fazer fotografia era visto pelo público

como lidar com forças ocultas e nesses termos a fotografia é um desafio, uma provocação, como refere Pedro Miguel Frade. Essa “archeiopoiética” da luz não deixa, porém de [sic] glorificar a capacidade criadora do homem que disputa aos deuses o protagonismo na obra da criação. Deus disse: - Faça-se a luz! E o homem disse à luz: - Faz as imagens! (LOPES, 1998, p. 9).

O vocábulo *fotografia* deriva do grego antigo, composto de φῶς, phôs (luz) e -γραφῆ, graphè (desenho, escritura), que significa escritura de luz. Assim, é conceituado como “processo de formar e fixar sobre emulsão fotossensível a imagem dum objeto [...]” (FERREIRA, 1986. p. 805). É uma técnica que abrange duas etapas, uma física e outra química: “[...] na primeira, a emulsão é impressionada pela luz, e sobre ela se forma, por meio dum sistema óptico, a imagem do objeto; na segunda, a emulsão impressionada é tratada por meio de reagentes químicos que revelam e fixam, permanentemente, a imagem desejada” (FERREIRA, 1986. p. 805).

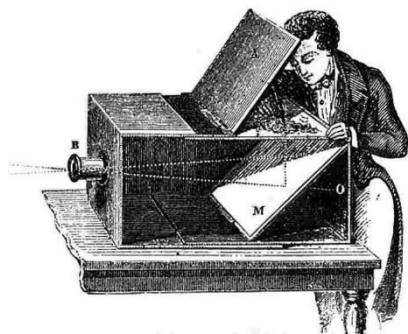
Harrell (2000) esclarece que o achado fotográfico sintetizou inúmeras pesquisas realizadas em momentos diversos no espaço e no tempo. Nesse caso, sua materialização só foi possível com o concurso de três princípios: o da câmara escura de orifício, o da fotossensibilidade e o dos fundamentos ópticos. Do primeiro, não se conhece o inventor nem a data, porém o historiador alemão, Klaus op-tem Hoefel, apontou a observação de uma eclipse feita pelo sábio árabe Ibn Al Haitam (965-1040), na Corte de Constantinopla, em 1038, como o registro mais antigo de sua utilização, mas ressalta que o princípio já era conhecido na Grécia antiga, pois Aristóteles (384–322 a.C.) descreveu imagens durante a passagem da luz por pequenos orifícios.

Sentado sob uma árvore, Aristóteles observou a imagem do sol, durante um eclipse parcial, projetando-se no solo em forma de meia lua quando seus raios passaram por um pequeno orifício entre as folhas. Observou também que quanto menor fosse o orifício, mais nítida era a imagem (HISTÓRIA..., 2014).

O primeiro a definir com clareza o fenômeno da câmara escura foi o polímata Leonardo da Vinci (1452–1519) e, a partir de então, o processo foi aprimorado. Mas, afinal, o que era a câmara escura de orifício, ou comumente chamada de câmara escura? Era uma caixa ou sala/quarto escuro (que deu origem ao nome câmara), com

um orifício no canto, por meio do qual os raios luminosos externos passavam e atingiam a superfície branca interna oposta, que reproduzia a imagem invertida e enantiomorfa¹⁸ do que se encontrava do lado de fora (HARRELL, 2000).

Figura 07 - Câmara escura do Século XVIII



Fonte: Ilustração de um dicionário do Século XIX (c1850). Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Camera_Obscura_box18thCentury.jpg>. Acesso em: 14 set. 2016.

Para contextualizar a evolução desse processo, o autor cita os avanços da ciência moderna e o desenvolvimento das técnicas que comprovam “[...] uma emergente voracidade de ver” (HARRELL, 2000, p. 3). A revolução científica, na Europa dos Séculos XVII e XVIII, levou à invenção de um conjunto de novas tecnologias, entre elas, lunetas, telescópios, microscópios, câmara escura, gravura e pintura, o que define essa época como a de abertura da cultura visual do Século XX. E complementa:

É interessante notar que o crescente uso ao qual foi submetida a câmara escura nos séculos XVII e XVIII, como um aparelho auxiliar na execução de esboços e desenhos contribuiu muito para reforçar as pesquisas em torno de como melhorar e sobretudo fixar a imagem por ela produzida. (HARRELL, 2000, p. 3)

¹⁸ Consiste na simetria de dois objectos que não podem se sobrepor, como uma imagem formada no espelho. Enquanto se levanta a mão direita, sua imagem levanta a mão esquerda. [...] A imagem enantiomorfa também pode ser observada em uma câmara escura, na qual a imagem é invertida. Fonte: ENANTIOMORFISMO. In: Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Enantiomorfismo>>. Acesso em 14 set. 2016.

Lira (1997), ao mencionar o contexto histórico da invenção da fotografia, cita o pensamento liberal de uma sociedade capitalista em franco crescimento, quando a ênfase estava nas invenções.

Até o final do Século XVIII, a câmara escura era utilizada nos processos de ampliação das imagens que serviam de guia para os desenhos dos artistas e gravuristas (desenho fotogênico), pois, até então, não haviam descoberto outra forma de fixar as imagens projetadas por ela. O princípio da fotossensibilidade partiu da química, quando, em 1727, Johann Heinrich Schulze (1687-1744) publicou o achado de que o nitrato de prata enegrecia quando exposto à luz do dia, ao invés de brilharem conforme acreditava. Seu trabalho fundamentou outras pesquisas para fixação de imagens; 75 anos depois (1802), o inglês Thomas Wedgewood (1771-1805) aplicou o princípio para a produção de imagens, mas não conseguiu desvendar um agente fixador, porque, infelizmente, ignorava as descobertas do químico Karl Wilhelm Scheele (1742-1786) que, em 1777, apresentou o amoníaco como elemento de fixação (HARRELL, 2000).

O terceiro embasamento é óptico, como esclarece o mesmo autor, e objetiva construir uma imagem perfeita, mais nítida e brilhante. Assim, a lente foi incorporada à câmara escura. As convergentes são as mais antigas.

Mesmo originária do desenvolvimento científico, não podemos esquecer a “aura de magia” que envolvia o invento. Lopes (1998, p. 7) adentra o assunto lembrando o espanto natural sentido com a possibilidade de confeccionar uma imagem sem a mão humana. Em pleno século das luzes (iluminismo), faltava civilidade no público para “olhar para a racionalidade”, o que era ainda mais fortalecido com a postura dos profissionais que alimentavam o mistério usando o sistemático segredo de conduzir o negócio. Isso dava a ideia de que a fotografia era uma invenção do diabo, especialidade esotérica, magia ou feitiçaria. Sobre isso, Lopes (1998) escreveu:

O lendário gato de Rejlander, usado como um primitivo fotômetro, era colocado no local destinado a quem iria posar. Examinando a íris dos olhos do gato, extremamente sensíveis às variações de luz, Rejlander decidia se as condições eram adequadas para fotografar.

Com a íris fechada tínhamos fotografia, caso contrário mandava o cliente para casa à espera de melhores dias! Para essa prática engenhosa o público não procura a explicação racional, o que passa para a memória colectiva é o insólito da situação imediatamente associada às práticas de feitiçaria onde era vulgar a presença desse felino.

Da legião de pesquisadores que trabalharam para descobrir a fotografia, o primeiro a capturar uma imagem estável foi o francês, Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), no ano de 1826, ao empregar como emulsão uma solução à base de asfalto, chamada de betume da Judeia, e como fixador, a urina (ácido). O processo de fixação demandou um longo tempo de exposição à luz solar, de, aproximadamente, oito horas e, por tal razão, denominou-o heliografia, que significa gravura com a luz do sol, a primeira fotografia registrada à vista da janela do terceiro andar de seu sítio em Lhe Gras, Saint-Loup-de-Varennes, França, por isso nominada por ele de La cour du domaine du Gras (Vista da Janela de Lhe Gras) (RIBEIRO, 2013).

Figura 08 - Primeira fotografia permanente do mundo, de Nicéphore Niépce, em 1826.



Fonte: College of Liberal Arts Office of Information Technology, University of Minnesota. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:View_from_the_Window_at_Le_Gras,_Joseph_Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A9pce.jpg>. Acesso em: 14 set. 2016.

Figura 09 - Câmera escura de Niépce, c. 1820-1830 - Musée Nicéphore Niépce.



Fonte: Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A9pce_camera,_c._1820-1830_-_Mus%C3%A9e_Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A9pce_-_DSC06018.JPG>. Acesso em: 14 set. 2016.

Três anos depois, Niépce associou-se ao pintor, cenógrafo, físico e inventor francês, Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), que estava empenhado em descobrir uma forma fácil que desse um resultado mais realista de fazer gravuras. Com o falecimento de Niépce, Daguerre uniu-se ao químico Dumas e, no dia 7 de

janeiro de 1839, apresentou o novo processo de fixação da imagem, que manteria sua primazia até os anos 50, e que ficou conhecido como daguerreotipia, cuja patente foi comprada pelo Estado francês, sete meses depois, quando o invento foi solenemente anunciado em 19 de agosto daquele ano, em um encontro realizado no Instituto da França, em Paris, com a presença de membros da Academia de Ciências e da Academia de Belas-Artes. Assim, colocou-o em domínio público. Em troca, Louis Daguerre e o filho de Joseph Niépce, Isidore, passaram a receber uma pensão anual vitalícia do governo francês, de seis mil e quatro mil francos, respectivamente (COSTA, 2009; DIA ... ,2015; HARRELL, 2000; LIRA, 1997; LOPES, 1998).

O invento de Daguerre consistia em uma imagem fixada sobre uma placa de cobre, cuja nitidez dependia da incidência da luz. A obtenção dessa imagem prescindia de um longo tempo de exposição, além de um complexo procedimento de revelação, o que a encarecia demasiadamente (MARCONDES, p. 3, não datado).

A qualidade das imagens resultante do novo processo deixou-o em voga, mas, devido ao longo tempo de exposição e ao alto custo para confeccionar uma imagem, os daguerreotipos sofriam de limitações temáticas (objetos estáticos), e ficava difícil fazer o retrato, por exigir dos modelos que ficassem imóveis por um longo tempo.

Uma daguerreotipia não podia ser copiada ou gravada nos meios de comunicação impressos. As imagens eram únicas, autênticas, ou seja, continuavam a apresentar um dos atributos basilares da pintura. Naquele período, pesquisas eram realizadas simultaneamente, mas isoladas, em diferentes lugares,

[...] daí outras pessoas em outros países terem chegado à descoberta isolada da fotografia ao mesmo tempo que Daguerre, como Hercule Florence (Brasil, 1833), Hippolyte Bayard (França, maio de 1839), Henri Fox-Talbot (Inglaterra, janeiro de 1839), entre outros (MARCONDES, p. 3, não datado).

Foi o britânico William Henry Fox-Talbot (1800-1877) que, em 1839, patenteou um processo semelhante ao atual e empregou negativo/positivo que permitiam a cópia de várias imagens de uma mesma matriz - o calotipo ou talbótipo. A saída do positivo direto foi o elemento decisivo para reproduzir, em série, a fotografia. Essa

técnica foi aperfeiçoada pelo francês, Jean-Baptiste Gustave Le Gray (1820-1884), ao imergir os negativos de papel num banho de cera para torná-los mais transparentes.

Segundo pesquisa realizada por Boris Kossoy (1980), o pioneiro a empregar o termo *photographie* foi o francês radicado no Brasil, Antoine Hercule Romuald Florence (1804-1879), que viveu na Vila de São Carlos (Campinas/SP) e, de forma isolada, descobriu a fotografia no Brasil, porém ficou no anonimato por não ter divulgado sua descoberta. Para Harrell (2000, p. 9), consequência do “esquecimento e da solidão aos quais são frequentemente relegados os pesquisadores no Brasil”. Essa concepção foi contestada por Lira (1997, p. 28), que afirmou: “O não reconhecimento do trabalho pioneiro de Florence na sua época não deve ser atribuído apenas ao seu distanciamento de um contexto sócio-cultural favorável às inovações (por três vezes Florence tentou fazer repercutir seu invento na Europa) [...]”, e citando outros inventores europeus que também não tiveram o mesmo êxito, como Daguerre e Talbot; Hyppolite Bayard, aponta o interesse político de um cientista e político republicano, François Jean Dominique Arago (1786-1853), que liderou deputados para compra do invento e sua revelação ao mundo. A Florence também é designada a invenção da poligrafia¹⁹: “[...] Florence teve idéia de pesquisar um diferente sistema de impressão desenvolvido a partir de 1830, um processo, ao qual deu o nome de *Polygraphie*” (KOSSOY, 1980, p. 23, *itálico no original*).

Florence, notável desenhista e pintor, em cujos trabalhos buscava retratar a realidade, o que o impeliu ao achado fotográfico. Kossoy, fundamentado no diário desse inventor, corrobora a anterioridade de Florence no uso do termo *photographie* e do verbo *photographier*, bem como na descoberta independente em 1833.

Embora Florence mencione que a idéia de fixar as imagens na *câmara obscura* lhe tivesse vindo à mente em 15/08/1832 [...] é somente em 1833, no dia 15 de janeiro, que aparecem os primeiros registros anotado no *Livre d'annotations et de premiers matériaux*, e é essa data

19 Sistema alternativo e econômico de impressão em cores, método semelhante ao atual mimeógrafo (Fonte: HERCULE Florence. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6020/hercule-florence>>. Acesso em 14 set. 2016.

que tomo por base como sendo a do início de suas experiências com a Fotografia. (KOSSOY, 1980, p. 63)

Localizei, entretanto, o emprego do verbo “*photografier*” – pela primeira vez – na formação de uma frase, no volume “*Livre d’annotations...*” à p. 156, na data de 21 de janeiro de 1834: “*Il est très probable que l’on pourra photographier...*” e ainda o emprego do substantivo “*photographie*” à p. 159 verso do mesmo volume em 19 de fevereiro de 1834, além de haver usado em Português, a palavra “*Photographie*”, como título da página que contém seus desenhos da *câmara obscura* e dos suportes para impressão pela luz do sol.

[...] Hercules Florence foi o primeiro a usar o termo com uma antecipação de pelo menos cinco anos em relação a Sir John Herschel. (KOSSOY, 1980, p. 76-77, *itálico no original*).

Ressalte-se, no entanto, que coube a Frederick Scott Archer (1813–1857) um achado que suplantou todos os métodos até então desenvolvidos, para substituir o daguerreótipo e o calótipo - a emulsão de colódio úmida (1851) (HARRELL, 2000; COSTA, 2009), um processo que envolvia os seguintes procedimentos:

- Espalhar cuidadosamente o colódio com iodeto de potássio sobre o vidro, escorrendo até formar uma superfície uniforme.
- No quarto escuro, com luz alaranjada, a placa era submetida a um banho de nitrato de prata.
- A placa era exposta na câmara escura ainda úmida, porque a sensibilidade diminuía rapidamente à medida que o colódio secava. O tempo médio de exposição ao sol era de 30 segundos.
- Antes que o éter, que se evaporava rapidamente, secasse, tornando-se impermeável, revelava-se com ácido pirogálico ou com sulfato ferroso.
- A fixagem era feita com tiosulfato de sódio ou com cianeto de potássio (venenoso), e finalmente lavava-se bem o negativo. (HISTÓRIA..., 2014).

A fotografia se popularizou não só em decorrência dos avanços tecnológicos, como também do fato de Archer não ter os direitos exclusivos sobre sua invenção e de a patente de Daguerre ter expirado.

Como Archer não teve interesse em patentear seu processo, morrendo na miséria e quase desconhecido, os fotógrafos ingleses podiam pela primeira vez praticar a fotografia. Talbot, acreditando que sua patente cobria o processo colódio, levou ao tribunal um fotógrafo que utilizava a placa úmida em Oxford Street. O juiz pôs em dúvida o direito de Talbot de reclamar da invenção do colódio e os jurados decidiram que essa não infringia sua patente. Então a fotografia estava livre, pois além disso [*sic*] a patente de Daguerre havia expirado em 1853. A fotografia agora tinha condições de crescer

em popularidade e a quantidade de aplicações do colódio cresceu durante 30 anos. O número de retratistas aumentou consideravelmente, pessoas de todas as classes sociais desejavam retratos e se estendeu o uso de uma adaptação barata do processo colódio chamada AMBROTIPO. (HISTÓRIA..., 2014).

A inconveniência de o colódio ter que ser preparado e revelado em estado ainda úmido, portanto, de forma rápida, foi resolvida com a chapa seca de Richard Leach Maddox (1816-1902) que, no ano de 1871, introduziu a emulsão de gelatina e brometo de prata e beneficiou a confecção de fotografias externas. Mas a verdadeira revolução ocorreu com a transformação do processo, do artesanal para o industrial, pois foi com o surgimento de empresas que passaram a fabricar as placas de gelatina seca que a fotografia pôde ser difundida (HARRELL, 2000).

Em 1880, surgiu a *Eastman Kodak Company*, do empresário estadunidense, George Eastman (1854-1932), que deixou como legado a fotografia popular. Eastman difundiu a fotografia ao produzir filmes em rolo e uma pequena câmara de caixinha, com o slogan “Você aperta o botão, nós fazemos o resto”. Assim, a especializada arte fotográfica foi substituída pelo simples apertado do botão de disparo (HARRELL, 2000; HISTÓRIA..., 2014; LOPES, 1998, p. 16-17).

[...] Eastman introduziu no mercado, em 1888, a máquina fotográfica Kodak, portátil, barata e com um rolo flexível incorporado com capacidade para registrar cem imagens que devia ser devolvido com a máquina para posterior revelação. A fotografia torna-se acessível a todos e o acto fotográfico da captura das imagens fica assim ao alcance das massas. [...]

Estamos perante um processo de simplificação e de baixos custos característico da produção em série dos bens de consumo. A revolução industrial chega também à fotografia.

No prólogo da obra de Gilberto Ferrez, *A fotografia no Brasil (1840-1900)*, o ano de 1904 foi apontado como do surgimento da Kodak. Diz ele:

Hoje em dia, na era eufórica dos fotógrafos amadores – era que se iniciou em 1904 graças a Eastman, com sua primeira Kodak tipo caixão, e que se expandiu com a tecnologia industrial, responsável pelo contínuo aperfeiçoamento de lentes, negativos e papéis – hoje em dia, quando a fotografia está ao alcance de todos, é difícil avaliar-

se o que foi essa arte – e o fotógrafo – de 1840 a 1900 (FERREZ, 1985, não paginado).

A história da fotografia deixa claro que a invenção e o aperfeiçoamento do processo de fabricação mecânica das imagens emanaram do desejo humano de retratar o mundo com o maior realismo possível. Por conter traços do referente e registrar um instante único, foi atribuída à fotografia uma aura de poder e valor da informação explícita, evidente, transparente, clara e “fácil” em consequência de sua relação com o real, logo, com a “verdade” da natureza.

Lopes (1998, p.1, destaque nosso) ressalta que, quando o Estado francês decidiu “comprar a patente do deguerreótipo e a colocou gratuitamente e democraticamente à disposição do público, *a sociedade ocidental desenvolvia um processo de grande mudança econômica, política, cultural e social que designamos por modernidade*”. O autor evoca “o caráter mágico e polêmico da *representação da visibilidade* das coisas (mágico por disputar aos deuses a capacidade criadora e polêmica pelas *implicações de verdade*)” (LOPES, 1998, p. 2, destaque nosso), que não foram capazes de evitar sua propagação e o amplo aproveitamento, e adverte que o êxito do invento se embasa no imperativo de que a “nova sociedade burguesa sentia de dar visibilidade à sua ascensão econômica e social” (LOPES, 1998, p. 3).

Fabris (1998) sintetiza em três períodos o relacionamento do invento da fotografia com a sociedade do Século XIX e aponta o aprimoramento do processo fotográfico: o primeiro, de 1839 a 1850, quando o interesse pelo artefato era restrito ao seletivo grupo das classes abastadas, que podiam pagar por seus altos preços; o segundo, o da descoberta de Disdéri (1854), que, ao criar o *carte-de-visite photographique*, ofereceu uma dimensão industrial e ampliou o acesso a esse artefato; e o terceiro, de 1880, quando a fotografia foi massificada, o que, para a autora, alterou as concepções vigentes, distanciou-se do *unicum* e incidiu, de diferentes modos, no imaginário social. Fazendo referência a Proust, ela conclui:

A fotografia cria uma visão de mundo a partir do mundo, molda um imaginário novo, uma memória não-seletiva porque cumulativa. Em sua superfície o tempo e o espaço inscrevem-se como protagonistas absolutos, não importa de mobilizados, ou até melhor se imobilizados

porque passíveis de uma recuperação, feita de concretude e devaneio, na qual a aparente analogia se revela seleção, construção, filtro. (FABRIS, 1988, p. 36).

Dessas colocações, da representação do referente (imagem real/informação conotativa/objetiva) para a divulgação do empoderamento de uma classe social (informação denotativa/subjetiva), ressaltamos a potencialidade informacional do artefato fotografia.

3.2 A FOTOGRAFIA NO BRASIL

No ano seguinte do anúncio do novo invento, precisamente seis meses depois, em 16 de janeiro de 1840, aportou no Rio de Janeiro o navio-escola *L'Oriental*, que havia deixado a França no final de setembro de 1839, e trazia como membro da expedição francesa o capelão abade Louis Compte, que viajava até a América do Sul numa pretensa expedição ao redor do mundo, com a missão de divulgar para o mundo achados científicos e artísticos, como a fotografia. No dia imediato ao desembarque, o abade apresentou a um distinto público, incluindo o Imperador Dom Pedro II, a daguerrotipia, e produziu os primeiros daguerreótipos no Brasil (a vista do Largo do Paço e da Praça do Peixe, no Rio de Janeiro) e, provavelmente, os primeiros da América do Sul. Ferrez descreve bem o invento que assombrava a todos: “uma certa máquina que aprisionava a luz e, em miniaturas perfeitas, fixava as pessoas e as coisas como a natureza as havia criado. Era a daguerreotipia [...]” (FERREZ, 1985).

Figura 10 – Paço Imperial, Rio - Louis Compte, 1840



Fonte: Ferrez (1985, p. 19)

Vários autores (FERREZ, 1985; LIRA, 1997; MAUAD, 2004; SCHWARCZ, 1998) transcreveram trechos da publicação do *Jornal do Commercio*, de 17 de janeiro de 1840, e, entusiasticamente, noticia a nova técnica:

Finalmente passou o daguerreotipo [sic] para cá os mares, e a fotografia, que até agora só era conhecida no Rio de Janeiro por teoria, é-o atualmente também pelos fatos que excedem quanto se tem lido pelos jornais tanto quanto vai do vivo ao pintado. Hoje de manhã teve lugar na hospedaria Pharoux um ensaio fotográfico tanto mais interessante, quanto e a primeira vez que a nova maravilha se apresenta aos olhos dos Brasileiros. Foi o abade Combes²⁰ [sic] quem fez a experiência: e um dos viajantes que se acha a bordo da corveta francesa L'Orientale, o qual trouxe consigo o engenhoso instrumento de Daguerre, por causa da facilidade com que por meio dele se obtém a representação dos objetos de que se deseja conservar a imagem...

E preciso ver a cousa com seus próprios olhos para se fazer idéia da rapidez e do resultado da operação. Em menos de nove minutos o chafariz do Largo do Paço, a praça do Peixe, o mosteiro de São Bento, e todos os outros objetos circunstantes se acharam reproduzidos com tal fidelidade, precisão e minuciosidade, que bem se via que a cousa tinha sido feita pela própria mão da natureza, e quase sem a intervenção do artista.

Inútil é encarecer a importância da descoberta de que já por vezes temos ocupado os leitores; a exposição simples do fato diz mais do que todos os encarecimentos (FERREZ, 1985, não paginado).

A Corte soube do invento cinco meses antes (19/08/1839), por meio do mesmo jornal, que publicou a notícia em maio (SCHWARCZ, 1998).

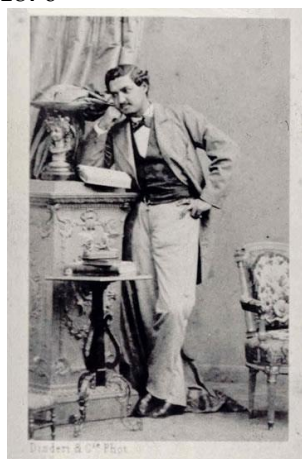
Há anúncios de vendas de daguerreótipos datados de 23 de novembro de 1840, mas, oito meses antes, em março, D. Pedro II comprou um aparelho e foi o primeiro brasileiro a fazer daguerreótipos. Sem demora, chegaram daguerreotipistas no Brasil, precisamente no Rio de Janeiro (1842), como o emigrante argentino Florêncio Varela, a francesa Sra. Hippolyte Lavenue e os norte-americanos Morand e Smith (FERREZ, 1985).

²⁰ Ferrez observa erro na grafia do nome do daguerreotipista e passou-se a saber o correto após pesquisa de José Maria Fernández Saldaña e Julio F. Riobó, [...] Louis Compte, e que, antes de aportar no Rio de Janeiro, o navio fez escala na Bahia, onde não há registro de demonstração do invento.

Ainda em 1842, havia indícios de um profissional atuava na capital pernambucana, porém não há registro do seu nome, e em 1843, J. Evans, estabelecido na Rua Nova, 14, Recife, publicou um anúncio de seus serviços no Diário de Pernambuco (VASQUES *apud* LIRA, 1997, p. 30-31). Porém a pesquisa de Lira (1997) não localizou prova da existência desse técnico na Parahyba do Norte antes de 1850.

O formato de retrato popularizado a partir de 1856, *carte-de-visite*, e inventado em 1854 pelo fotógrafo francês, André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889), democratizou a fotografia por ter criado um sistema que barateou o processo, o *carte-de-visite*. O método diminuiu, simultaneamente, a quantidade de produtos químicos, o tempo e a placa, por colocar diversos retratos em uma mesma placa. Esses retratos eram menores (9,5 x 6 cm), impressos em papel albuminado, colados em um cartão de papel rígido maior (10 x 6,5 cm). Depois de acabado, o artefato ficava do tamanho de um cartão de visita. Muito populares, na década de 1860, apresentavam o nome e o endereço do profissional. Popularizado na década de 60, esse pequeno pedaço de papel foi um desejável objeto de consumo como realização pessoal não só de ser eternizado, como também de demonstrar status. Outro modelo habitual desse período era um pouco maior, o *cabinete size* (foto de 10 x 14 cm sobre cartão de 11 x 16,5 cm) (LIRA, 1997).

Figura 11 - Barão de Joatinga, *carte-de-visite* - Disdéri, c. 1870



Fonte: MAUAD, 2004, p. 1. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/15/retratos/pages/Foto01.htm>>. Acesso em: 27 abr. 2016.

Figura 12 - *Cartes-de-visite* - Christiano Jr., c. 1865



Fonte: MAUAD, 2004, p. 13. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/15/retratos/pages/Foto17.htm>>. Acesso em: 27 abr. 2016.

A sociedade oitocentista se afirmava por meio da imagem, em particular, pela fotografia. Na segunda metade do Século XIX, a diversão dos salões ficou por conta dos cartões estereoscópicos, uma técnica que consiste em usar duas provas semelhantes, coladas lado a lado sobre um cartão, por meio da qual se podia ver, com visualizador próprio, a imagem em relevo.

Figura 13 - Hotel Pharoux, Rio de Janeiro - Klumb, [18-]



Fonte: KLUMB, R. H. L'Hôtel Pharoux (Largo do Paço). [S.l.: s.n.]. 1 foto: estereograma, papel albuminado, p&b, 8 x 14. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon573700/icon573700.jpg>. Acesso em: 14 set. 2016.

Na associação entre o aperfeiçoamento técnico e uma sociedade ávida por perpetuar sua imagem de pertencimento a um padrão social, ampliou-se a demanda por profissionais daguerreotipistas itinerantes a partir de 1844. Isso foi confirmado com o anúncio de dois especialistas, que atendiam, concomitantemente, no mesmo hotel, como conta Ferrez (1985, p. 24): “[...] chegando até a encontrar-se num mesmo estabelecimento, o hotel de Itália, à Praça da Constituição, no Rio, dois artistas que ofereciam seus préstimos ao público, Eram o inglês Yeanne ou Jeanne, procedente de Londres, e Joseph Chauvin, de Paris. [...]”

A formação da percepção visual brasileira foi influenciada por um ideal cultural alheio e construída por meio do enquadramento fotográfico de um estilo urbanizado europeu, considerando-se os cânones adotados por tal estilo, com suas poses e trejeitos apropriados para mostrar um estilo abastado, em que a aparência suplanta o real, e com o objetivo de registrar os diferentes tipos humanos que aqui estavam, respondendo a curiosidade europeia sobre os povos de terras além-mar.

Nosso jeito de olhar foi forjado pela forma de ver dos daguerreotipistas forasteiros que aqui chegaram, como nos apropriamos, como nos vimos retratados, somando a necessidade da família real de alterar a imagem internacional para uma nação em desenvolvimento. Como registra a autora,

[...] o Império brasileiro teve a sua imagem desenhada pela pena aguçada e perspicaz dos viajantes e de seus "riscadores" (desenhistas), pelos pintores paisagistas e fotógrafos que por aqui transitaram, desde a abertura dos portos em 1808, mas, sobretudo, a partir do Segundo Reinado, principalmente no que se refere aos fotógrafos. Independentemente da modalidade do registro, foi o olhar do estrangeiro que nos enquadrou, ao mesmo tempo em que educava o nosso olhar, para que nós mesmos pudéssemos nos mirar nos espelhos da cultura importada de seus países de origem. (MAUAD, 2004, p.1)

Com acesso ao novo meio de representação, estrangeiros não perdiam oportunidades, e muitos vinham para o Brasil, como nos indica a obra de Bia e Pedro Corrêa do Lago, *Os fotógrafos do Império* (2005), apresentavam a riqueza da produção fotográfica brasileira do Século XIX, por meio de 320 fotografias, registro imagético da nossa diversidade étnica, usos e costumes, por meio do olhar de profissionais, a maioria composta de estrangeiros, pois da produção apresentada de forma profunda, dos 14 fotógrafos, apenas dois eram brasileiros, mas filhos de estrangeiros, Militão Augusto de Azevedo (1837-1905) e Marc Ferrez (1843-1923), filho de escultores franceses. Na obra, temos os trabalhos de dois franceses - Jean Victor Frond (1821-1881) e Théophile Auguste Stahl (1828-1877); cinco alemães: Revert Henrique Klumb (c.1825- após 1886), Albert Henschel (1827-1882), Albert Frisch (1840-após 1905), Augusto Riedel (1836- após 1877), Albert Richard Dietze (1838-1906); dois suíços: George Leuzinger (1813-1892) e Guilherme Gaensly (1843-1928); um inglês: Benjamin Robert Mulock (c. 1830); um português: José Christiano de Freitas Henrique Júnior (1832-1902) e um espanhol: Juan Gutierrez de Padilla (1859-1897).

O trabalho desses profissionais eternizou na emulsão o emolduramento de uma época e possibilitou às gerações futuras acesso a uma memória para ressignificar o passado de nosso país.

3.2.1 A fotografia na província da Parahyba do Norte

O invento que fascinou a todos por transcender a vida, pois dá vida a determinado momento passado registrado, chegou à província da Parahyba do Norte em meados do Século XIX, possivelmente na década de 50, por meio dos profissionais itinerantes.

O curta, *Álbuns da memória: a fotografia na Paraíba* (2000), baseado no livro de Bertrand de Souza Lira (1997), produzido por Heleno Bernardo e dirigido por Elisa Maria Cabral, que ganhou os prêmios de melhor filme e documentário no Festival Guarnicê de Cinema – MA em 2001 - contextualiza o período, meados do Século XIX, quando a vida econômica na província da Parahyba do Norte era o açúcar, e passou para o desenvolvimento da cultura algodoeira. Porém não devemos nos esquecer da crise agroexportadora do açúcar e das flutuações da cultura algodoeira, que também dependia dos abalos do mercado internacional, pois como explica Furtado (2007), os Estados Unidos da América (EUA) passaram a produzir em grande escala a principal matéria-prima do comércio mundial - o algodão - o que ocasionou uma drástica redução dos preços e a rentabilidade do negócio despencou no Brasil e passou a ser complemento da economia de subsistência para seus produtores.

Tudo isso aliado ao fato de que o Brasil perdeu posições na produção mundial de açúcar, pois já no século passado, a Inglaterra e a França passaram a disputar, em suas colônias, os primeiros lugares em sua produção e o cultivo de beterraba em larga escala no Século XIX, quando a guerra marítima entre esses dois países travou a importação de açúcar de cana. Assim a economia da Parahyba do Norte, nesse período, foi caracterizada pela pecuária e pelo comércio interno, em consequência da crise agroexportadora do açúcar e da flutuação da cultura algodoeira. Nesse contexto, a pecuária foi responsável por interiorizar a ocupação no Nordeste, do agreste ao sertão.

Em *Processo de ocupação do espaço agrário paraibano*, Moreira (1990) explica que a ocupação da Parahyba do Norte foi diferenciada em suas sub-regiões. Do litoral foi motivada pela exploração da cana-de-açúcar por meio dos engenhos e do sistema

substituído pelas usinas nas últimas décadas do Século XIX, tudo para tornar o açúcar competitivo no mercado internacional. Da Zona da Mata desenvolveu-se em direção ao interior, povoando o Sertão, a criação de gado, uma atividade econômica complementada com agricultura de subsistência. Ainda na segunda metade do Século XVIII outro produto passou a ocupar importante *status* na economia sertaneja - o algodão - que também foi responsável pela ocupação da região.

No Século XIX o escoamento da produção era atravancado por extensos percursos feitos por tropas de animais. De igual modo, em lombo de animais, deslocavam-se os primeiros fotógrafos itinerantes que registraram a elite rural aristocrática paraibana. Esses profissionais iam à província e anunciavam seus serviços nos jornais, em anuários e em almanaques, estabeleciam-se na capital e realizavam periódicas e longas viagens, nos lombos de animais, retratando a vida abastada dos senhores de engenho, dos fazendeiros e dos coronéis, muitas vezes, acompanhados de suas famílias, ostentando as melhores roupas e joias, para um ritual fotográfico que demandava demoradas poses.

Qual é a fotografia mais antiga da Paraíba? Quem foi seu autor? Se no livro de Ferrez, *A fotografia no Brasil: 1840-1900* (1985), não apresenta informações desses profissionais em terras *parahybanas*, mas somente duas imagens, uma da Rua dos Coqueiros, em Cabedelo, 1874, de Marc Ferrez, e a outra, da Rua das Trincheiras, 1895, de João Firpo.

Na pesquisa realizada por Bertrand de Souza Lira para a produção do seu livro *Fotografia na Paraíba: inventário dos fotógrafos através do retrato (1850-1950)*, publicado em 1997, ele aponta como fotografia mais antiga o retrato de Samuel Hardman, possivelmente de 1850, de autoria desconhecida, publicada no livro de Walfredo Rodríguez, *Roteiro sentimental de uma cidade* (1962). A obra traz apenas uma fotografia creditada ao seu avô paterno, Antônio Emiliano Rodríguez Pereyra, que é a “vista da Rua Nova, assim chamada desde os alvores de 1585 e tirada em 1877” (LIRA, 1997, p. 31).

Citando outro marco, resgata o anúncio de retratos feitos por meio do sistema cristalotipo²¹, publicado em 17 de setembro de 1856, no jornal *A Época*, porém sem identificação do fotógrafo. Em 08 de novembro do mesmo ano, um segundo anúncio voltou a ser publicado, mas com as iniciais “F.V.”, o que faz Lira (1997) supor que se trata do pernambucano João Ferreira Vilela, firmado em Recife desde 1855. O autor cita, ainda, o trabalho do fotógrafo e historiador, Arion Farias, *Paraíba ontem e hoje*, publicado em 1985, que apresenta um rol de nomes dos profissionais que atuaram na Parahyba do Norte e em Campina Grande, em 1881, entre eles, o de João Ferreira Vilela.

Consultando a Hemeroteca Digital Brasileira²², encontramos um anúncio do serviço itinerante do photografo retratista Augusto Boureau, que atendia no número 8 da Rua da Viração (atual Gama e Melo), divulgado no jornal *O Publicador*, em 11 de agosto de 1864.

Figura 14 – Anúncio de Augusto Boureau (1864)



Fonte: RETRATISTA photographo. *O Publicador*. Parahyba do Norte, 11 ago. 1864. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/215481/546>>. Acesso em: 21 nov. 2016.

²¹ Mesmo que ambrótipo, sistema mais barato do que o daguerreotipo [...] é um processo fotográfico por meio do qual se obtém uma imagem única, em negativo de vidro à base de colódio úmido. (VASQUEZ *apud* LIRA, 1997, p. 31-32)

²² O Serviço da Fundação Biblioteca Nacional, é um portal de periódicos nacionais que proporciona consulta ao seu acervo de publicações seriadas. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>.

Em 21 de agosto de 1857, o daguerreotipista J. F. da Rocha Athayde²³ anunciou, no jornal *A Imprensa*, um serviço de fotógrafo itinerante, publicado, em anos subsequentes, nos jornais *A Imprensa* (1858), *Jornal da Parahyba* (1861 e 1863) e *O Tempo* (1865). Neste último ano, há registro de outro profissional na província, Alfred Metzger, que alugou o mesmo endereço ocupado por J. F. da Rocha Athayde, em 1863, na Rua da Viração (atual Gama e Melo), nº 8²⁴, o que faz o autor supor que tenham disputado clientela, em setembro de 1865, quando J. F. da Rocha Athayde se alojou no Varadouro, nº. 2 (BECHARA *apud* LIRA, 1997, p. 32-33).

Figura 15 – J. F. da Rocha Athayde (1865)

de seda,
thesouras
ntes tama-
maquinas
armações
s, abotoa-
fardamento
al. Sorti,
senhoras-
sive lam-
para calças,
cortes de
ara culete,
icas caixas
bizes para
caja finura
s, alparca
ecores pa-
s para so-
perino e lã
idos o rou-
a para en-
s bandejas
muito lindo
ampados e
cel pretos,
se do quo
endas mu-
tam: ricas
les de groz
capas para
como pela
dos o quo
sala gran-

dira quem a compra.

PHOTOGRAPHIA.
RUA DO VARADOURO N. 2.
2.º ANDAR.

O photographo J. F. da Rocha Athayde desejando que se desenvolva entre os seus patricios o gosto pelos retratos em cartões de visita tem resolvido baixar o preço para uma dúzia 8,000 as mais a 7,000. Meia dúzia somente, 6,000. Tendo removido as dificuldades com que lutava, a disposição de luz, garante pouco encommodo e quasi nenhum tempo perado. Espera breve um sortimento de caixas para 2,000; assim como previne que nestes dous mezes vai ao interior da provincia aonde pretende demorar-se.

Vende-se farinha de mandioca muito

Fonte: PHOTOGRAPHIA. *O Publicador*. Parahyba do Norte, 14 ago. 1865.

Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/215481/1162> >. Acesso em: 21 nov. 2016.

No ano anterior (1864), publicou anúncios, um em maio e três no mês de junho, de sua mudança para o nº 35 da Rua da Baixa, mas apenas em agosto encontramos anúncio da oferta do serviço no novo endereço. O serviço itinerante é

²³ João Francisco da Rocha Athayde.

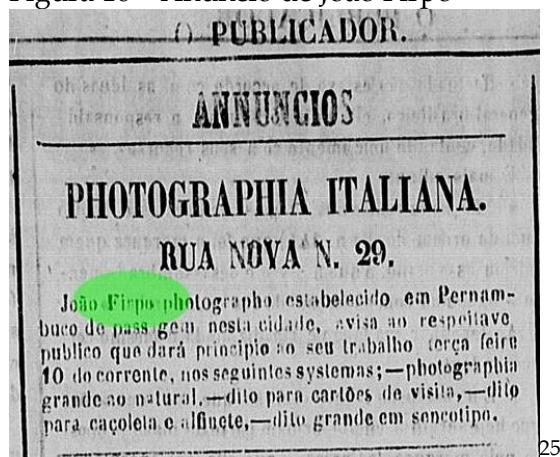
²⁴ O mesmo endereço foi ocupado por Augusto Boureau no ano anterior (1864), conforme anúncio da Figura XX, na página anterior.

confirmado na Figura 15, em que podemos ler: “[...] previne que nestes dous mezes vai ao interior da provincia aonde pretende demorar-se.” (PHOTOGRAPHIA, 1865).

Em 1876, o italiano João Firpo, que veio de Pernambuco, instalou-se na Rua da Viração, nº 17, e no ano seguinte, mudou-se para a Rua Barão da Passagem (atual Rua da Areia), nº 92; depois, foi para a Rua Direita (atual Duque de Caxias), nº 62, onde atuou até 1885 (BECHARA *apud* LIRA, 1997, p. 35-36). Na década seguinte, Firpo inaugurou um ateliê na capital alagoana, Maceió (KOSSOY *apud* LIRA, 1997, p. 36).

Examinando o jornal *O Publicador* (1867), encontramos indícios de que, nove anos antes, João Firpo já oferecia serviços itinerantes na província, precisamente na Rua Nova, nº 29, e concorria com um dos primeiros profissionais a estar na Parahyba do Norte, o daguerreotipistas J. F. da Rocha Athayde, pois, no final da mesma página de jornal podemos ler seu anúncio intitulado *Retratos* (Figura 17). Em 16 de abril de 1867, Athayde anunciou no mesmo jornal que passaria a atender na Rua de São Bento, nº 2, ao lado da matriz.

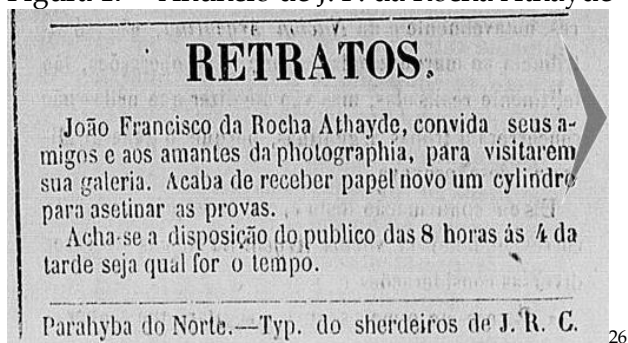
Figura 16 – Anúncio de João Firpo



Fonte: *O Publicador* (1867)

²⁵ Transcrição: Anuncios - Photographia Italiana. Rua Nova, n. 29, João Firpo photographo estabelecido em Pernambuco de passagem nesta cidade, avisa ao respeitavo publico que dará principio ao seu trabalho terça feira 10 do corrente, nos seguintes systemas; — photographia grande ao natural. — dito para cartões de visita, — dito para caçoleta e alfinete, — dito grande em sencotipo. Fonte: PHOTOGRAPHIA italiana. *O Publicador*, Parahyba do Norte, 16 dez. 1867. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/215481/3938>>. Acesso em: 21 nov. 2016

Figura 17 – Anúncio de J. F. da Rocha Athayde



Fonte: O Publicador (1867)

Apesar dos profissionais aqui estabelecidos, não há registro imagético da visita que o Imperador Pedro II fez à Parahyba em 1859, quando também visitou Pilar e Mamanguape. Lira (1997) chama à atenção para o fato, lembrando o entusiasmo do Imperador com essa invenção, foi o primeiro deguerreotipista brasileiro com aproximadamente 15 anos de idade. Como aficionado amante da arte, que introduziu e disseminou essa prática na Corte, e colecionador dono do maior acervo particular de fotografia oitocentista, supõe-se que exista um registro de sua visita, quer seja feita por um profissional da época ou próprio imperador. É possível que sejam descobertas (LIRA, 1997, p. 38).

Até o início do Século XX, o exercício profissional do fotógrafo foi marcado pelo constante e intenso deslocamento desse profissional, devido ao escasso trabalho nas capitais, decorrente do alto preço do serviço, que levava esses profissionais a saírem para conquistar novos mercados, tanto para retratar a aristocracia rural ou fazendo panorâmicas, pois esses pioneiros se interessavam pela paisagem brasileira para ser vendida, como podemos confirmar nesta narração:

[...] Comumente encontramos nos reclames publicitários de fotógrafos (Rocha Athayde, Moura Cabral, Bourgard, etc.) a advertência de que estavam partindo para o interior, onde pretendiam demorar-se. Atendida a clientela da capital, os fotógrafos

²⁶ Transcrição: RETRATOS - João Francisco da Rocha Athayde, convida seus amigos e aos amantes da photographia, para visitarem sua galeria. Acaba de receber papel novo um cylindro para asetinar as provas. Acha-se a disposição do publico das 8 horas às 4 da tarde seja qual for o tempo. Fonte: RETRATOS. **O Publicador**, Parahyba do Norte, 16 dez. 1867. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/215481/3938>>. Acesso em: 21 nov. 2016.

aí estabelecidos, na ausência de um volume de trabalho que justificasse sua permanência, saíam visitando novos lugares.

Manuel Bezerra de Melo, que se estabelecera em 1881 à Rua Direita (atual Duque de Caxias) nº 120, na cidade da Parahyba, viajou pelo interior instalando-se provisoriamente na cidade da Parahyba, viajou pelo interior instalando-se provisoriamente na cidade de Mamanguape à rua Rosário nº 41. Moura Cabral foi outro que não se demorou, avisando em janeiro de 1885 que só tira retratos até o final do mês. Cabral havia chegado a capital da Parahyba do Norte em outubro de 1884, abrindo um atelier na rua Nova (atual General Osório) nº 24. No anúncio por ele veiculado no jornal Diário da Paraíba, de 26 de outubro de 1884, alardeava o fato de ser *“vantajosamente conhecido nas províncias do norte”* (BECHARA *apud* LIRA, 1997, p. 39, destaque do autor).

O retrato, um tipo de fotografia mais antigo e mais praticado, inicialmente era apresentado em estojos; posteriormente, foram acomodadas em álbuns de família ornamentados, símbolo da opulência que desejavam eternizar. Esses retratos dão importantes informações para o estudo da vida, dos hábitos, da indumentária e dos tipos humanos do Segundo Reinado.

Os daguerreótipos, depois de revelados para promover mais proteção ao sol, eram guardados em estojos feitos de couro ou material resinoso e fabricados na Inglaterra e na Alemanha. Esses estojos, às vezes duplos, ao guardar os retratos, transformavam-nos em pequenos álbuns de viagens, semelhantes a pequenos livros de missa. Depois de colocados em seus estojos, os daguerreótipos eram protegidos por um vidro plano, de espessura muito fina, e debruados, às vezes, com filetes de ouro ou de metal dourado, semelhante aos usados nas miniaturas antigas.

Esses profissionais itinerantes foram favorecidos com a chegada da ferrovia, que impulsionou o progresso no estado por interligar cidades do interior à capital e possibilitou o tráfego para Entroncamento (Sapé/PB) (1881), Guarabira (1884), Cabedelo (1889), Itabaina (1901) e Campina Grande (1907), não só interligando praças urbanas paraibanas, como também querências de províncias vizinhas, como Mulungu/PB - Pilar/PB (1883), Timbaúba/PE - Pilar/PB (1901), Mulungu/PB - Alagoa Grande/PB (1901), Guarabira/PB - Nova Cruz/RN (1904). Prova inconteste são os álbuns de famílias tradicionais do sertão e do brejo paraibano de locais de difícil acesso, como Catolé do Rocha e Serraria, cujas famílias Maia e Guedes

apresentam fotografias produzidas por estúdios pernambucanos e por N. Olsen, cearense (LIRA, 1997, p. 40-41).

Há registro da passagem de E. Martins, na Parahyba, no ano de 1891, que atendia na Rua Dr. Aristides Lobo, nº 77. Em 1895, na Rua da Areia (ex-Barão da Passagem), nº 72, com sua *Photographia Minerva*, uma mulher fotógrafa firma-se. Tratava-se de “Rosa Augusta, uma das raras mulheres fotógrafas da América Latina no Século XIX” (LIRA, 1997, p. 45-46), porém encontramos anúncio da *Photographia Minerva* datado de 05 de abril de 1892, publicado no jornal *O Parahybano*.

Figura 18 – Anúncio de Roza Augusta



Fonte: ANNUNCIOS. *O Parahybano*. Parahyba do Norte, 5 abr. 1892. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/758612/184>>. Acesso em: 21 nov. 2016.

As invenções do Século XIX prenunciavam crescentes mudanças e estimulavam profissionais empreendedores, como os fotógrafos da época, que, geralmente, exerciam esse ofício ao mesmo tempo em que tinham outra ocupação oficial. Mauad (2004, p. 12) refere que, “em geral, a profissão de fotógrafo não garantia um orçamento regular; muitos possuíam ocupações paralelas, tais como pintores, relojoeiros, dentistas, negociantes e até mesmo mágicos”.

Dos profissionais que trabalharam na Parahyba, foi o italiano Nicola Maria Parente, de duplo ofício, dentista e retratista, estabelecido na cidade fronteiriça com a Parahyba do Norte, em Goyanna/PE, precisamente na Rua do Conde D'Eu, nº 23, que também teve ateliês na Parahyba, o *Photographia Vesuviu*, um instalado na Rua da Areia, nº 73, e outro, na Rua Nova (atual General Osório), nº 2. Foi nesse último endereço, precisamente em agosto de 1897, por ocasião das homenagens à padroeira, Nossa Senhora das Neves, que Nicola Maria Parente apresentou ao povo a sétima arte, o novo invento, o *cinematographo*, deixando todos fascinados com as imagens em movimento. De profissão itinerante, em seguida, levou as exibições para Salvador e Natal. Parente deixou a Parahyba em 1899 e foi residir em Abaeté/PA para dirigir sua empresa, Parente & Cia, onde foi vítima de trágico acidente - a explosão de um de seus inventos, um gerador de oxigênio. Com sua transferência para o Pará, a cidade passou três anos sem esse lazer, pois só em 1902 que Mauro Quineau exibiu, no Teatro Santa Roza, o Bioscópio Inglês (LEAL *apud* LIRA, 1997, p. 43-44).

3.2.1.1 Primeiros fotógrafos a se fixarem na Parahyba do Norte

O transporte de massa trouxe modernidade e desenvolvimento para o estado e pôs fim à itinerância dos fotógrafos. Além de Parente, dois fotógrafos alemães chegaram à Província da Parahyba do Norte em 1889, os irmãos Bruno e Max Bourgard, que iniciaram atividades em Campina Grande e percorreram Pernambuco, a Parahyba do Norte e o Rio Grande do Norte. Há indicações de que, em 1905, desfizeram sociedade, Bruno Bourgard adotou seu sobrenome original, Bourkhardt, para se distinguir do irmão, e no início do século, radicou-se na Parahyba, empreendeu sua *Photografia Alemã* na Rua da Areia, nº 190 e trabalhou com fotografia até a morte, em meados de 1930.

Nas duas primeiras décadas do Século XX, a fotografia na cidade da Parahyba começa a perder gradativamente seu caráter itinerante. Bourgard, ao se radicar na capital, assegura uma clientela cuja demanda, no entanto, não é suficientemente grande para mantê-la ocupado em tempo integral. Sob encomenda ou não, viaja com frequência ao interior do estado avisando à sua clientela da

reabertura de seu ateliê quando volta à cidade. Bourgard, além do mais, passa a dividir a clientela com outro fotógrafo estrangeiro que optou por se estabelecer de vez na cidade da Parahyba: o suíço Eduard Ludolf Stuckert, que aqui chegou nos primeiros anos do Século (LIRA, 1997, p. 62-63).

Eduard Francis Rudolf Deglon Stuckert desembarcou no Porto de Cabedelo/PB vindo da Suíça. Nessa viagem, foi responsável pela elaboração das cartas náuticas. Esse cartógrafo, fotógrafo, desenhista, escultor, intérprete e professor exerceu o Magistério no Lyceu Parahybano, onde lecionou desenho geométrico. Tinha uma loja de material fotográfico, a Eduardo Stuckert & Filho, localizada na Rua Duque de Caxias, nº. 325. Possivelmente na década de 20, ocupou um prédio de três andares na Rua Maciel Pinheiro, nº 33, onde acolheu o jornal *A Liberdade* (1931), de Aderbal Piragibe (LIRA, 1997; QUEM ..., 2016).

No que diz respeito à luz, condição *sine qua non* para a existência da fotografia, até então, os fotógrafos só dispunham da iluminação natural. As péssimas condições dos serviços urbanos, incluindo a iluminação pública, na Parahyba, que, durante todo o Século XIX, era ineficaz, por ser à base de queima de óleos (mamona e peixe) e gás, só passou a ser elétrica em 1912 e, nas décadas subsequentes, não atendia a todos.

Em 1911, a capital do estado recebia a primeira remessa de postes para a iluminação elétrica. A Usina de Luz Elétrica a partir do dia primeiro de dezembro passou a funcionar na Rua Tambiá. Assim no dia 14 de março de 1912 era inaugurado o serviço de iluminação pública na cidade da Parahyba (atual João Pessoa), com 500 lâmpadas de 32 velas cada, que eram alimentadas por um gerador de 420 Kva e acionado por uma caldeira a vapor alimentada por toras de madeira. No entanto, a euforia com a instalação do serviço de iluminação pública por energia elétrica não se traduziu em privilégio para toda cidade, pois a maior parte permaneceu na escuridão. Inicialmente a luz elétrica se concentrou nas principais ruas da Cidade Alta e Cidade Baixa, onde havia uma maior concentração de habitantes com maior poder aquisitivo, o que evidencia o caráter excludente desse sistema. (MAIA; GUTIERRES; SOARES, 2009, p. 13).

Lira (1997) menciona que os estúdios fotográficos dependiam da iluminação natural até o início da década de 40, quando o Foto Stuckert passou a utilizar a luz elétrica. Na década de 20, Eduardo Stuckerts, mestre da fotografia paraibana, assinou

retratos publicados na *Revista Era Nova* (1921-1926), um periódico quinzenal que apresentava padrões gráficos avançados para a imprensa local e que simbolizou, no próprio título, o compromisso de divulgar a modernização.

3.2.1.2 Primeiros fotógrafos nascidos na Paraíba

Durante muitos séculos, a pintura foi o padrão por excelência para o registro de imagens e dessa clássica arte emergiram os primeiros fotógrafos paraibanos: Frederico Falcão Filho (1892-1957), João Pinto Serrano (1902-?), Júlio Meira, Olívio Álvares Pinto (1897-1980), Pedro Damião Tavares de Melo (1888-1977) e Walfredo Rodríguez²⁷ (1894-1973).

Dos artistas paraibanos que abriram estúdios fotográficos na cidade, nas primeiras décadas do Século XX, Frederico Falcão, segundo Lira (1997), era reconhecido pela imprensa por sua destreza com os pincéis. Nas décadas seguintes, outros artistas passaram a se dedicar à fotografia, como Olívio Pinto.

Mesmo com a dominante concepção clássica de arte, que reconhecia a pintura como tal, e a fotografia não, até mesmo por seus produtores, como era manifestado nas declarações desses profissionais, que tinham a “[...] fotografia apenas como um meio de sobrevivência, não a considerando uma arte como a pintura. [...]” (LIRA, 1997, p. 67), é surpreendente pensar que, três anos antes do que ocorreu na França, terra da fotografia, esse artefato compôs a III Exposição Geral de Belas Artes, realizada na Academia Imperial das Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ), entre os dias 11 e 19 de dezembro de 1842 (TURAZZI *apud* LIRA, 1997, p. 67-68). Esse trânsito entre as linguagens distintas, como o desenho e a pintura, permitiu o desenvolvimento da fotopintura e o retoque do negativo útil para aperfeiçoar as imagens falhas, em

²⁷ Alguns autores empregam a grafia Rodrigues, porém vamos adotar a forma Rodríguez, não só por ser de origem espanhola, como também por ser a utilizada por pesquisadores que realizaram pesquisa em seus documentos pessoais, como Lira (1997) e Vilar (2015), e ser a forma adotada no Dicionário de Artes Visuais da Paraíba. Porém, nas citações diretas, respeitaremos o original.

consequência das reduzidas condições técnicas da época, e para manipular, retirando ou inserindo objetos conforme o desejo do cliente.

Era notória a habilidade de retocar e pintar retratos dos paraibanos Frederico Falcão e Olívio Pinto, profissionais que desejavam que a imagem alcançasse o *status* de arte. Frederico Falcão montou vários estúdios fotográficos: Foto Íris, Foto Elite, Casa Luz, Stúdio Lux, onde também se vendia material fotográfico. Olívio Pinto, que pintava paisagens da cidade e retratos de pessoas da sociedade, em 1931, fundou o Foto Pintura, que, durante três décadas, foi reconhecido como um importantíssimo atelier fotográfico de João Pessoa, estabelecido na Rua Duque de Caxias, nº 576 (BECHARA FILHO, 2007; FREDERICO ..., 2016; LIRA, 1997; OLÍVIO ..., 2016; PEDRO ..., 2016; WALFREDO ..., 2016).

Ao tratar do impacto das novas tecnologias nas artes plásticas, que culminou com a crise na pintura, Bechara Filho (2007) diz que, da década de 20, que se ampliou na seguinte, a expansão do mercado fotográfico resultante do aperfeiçoamento técnico e barateamento de custos, elevou o consumo da fotografia. Antes, o exemplar único adquirido deu lugar aos álbuns para registros de festas familiares ou reuniões sociais. Tudo isso influenciou ainda mais a reestruturação da percepção visual que havia principiado com a criação da fotografia. Da intensificação mercadológica pela fotografia, aliada à necessidade de sobrevivência profissional, a migração dos artistas plásticos para próspero mercado, tendência comum naquela época, também ocorreu na Parahyba, como narra o autor:

Em função desse *boom* da fotografia, o pintor Olívio Pinto, de atuação importante nos anos 20, abriu seu ateliê de fotografia na Rua Duque de Caxias, nº 576, em 1931. O Foto Pintura se tornaria um dos mais importantes estúdios de fotografia durante três décadas, documentando, em formas de postais, a paisagem da Capital. Olívio oferecia seus serviços fotográficos aliados à pintura, pois suas ampliações poderiam ser em sépia e pastel. Na sua pequena galeria de retratos, constava a imagem de figuras destacadas do meio local, como o interventor Antenor Navarro, Odon Bezerra, José Américo e Epitácio Pessoa. (EXPOSIÇÃO DE ARTE FOTOGRÁFICA, 1931). O próprio nome do estúdio revela essa migração da pintura local para a fotografia, o que se repetiria com os artistas Frederico Falcão e João Pinto Serrano. Não por acaso, as duas exposições do artista paraibano, na primeira metade da década de 40, afora os bicos de

pena de Milton Chaves, de 1940, foram as do fotógrafo e cineasta Walfredo Rodrigues. A primeira delas intitulada "Do tempo dos azulejos e beiras", realizou-se em 1942, com fotos antigas da cidade e imagens de recantos de ruas coloniais no momento em que a cidade partia em direção à Avenida Eptácio Pessoa e adjacências. Graças aos preços mais acessíveis dos quadros, a exposição teve amplo sucesso, com a aquisição de inúmeros trabalhos pela classe média paraibana (DO TEMPO DOS AZULEJOS ... 1942). (BECHARA FILHO, 2007, p. 216-217).

Bechara Filho (2007) já faz referência a outra arte que traduzia a modernidade, ao citar o pioneiro fotógrafo e cineasta paraibano Walfredo Rodríguez, classificado por Lira (1997, p. 73) como “o mais polivalente dos nossos fotógrafos.” Homem múltiplo, também exerceu as funções de ilustrador, pintor, cronista e historiador. Preocupado com a memória da terra natal, onde viveu durante seus 80 anos, documentou seu cotidiano nos mais diversos suportes: livros - *História do teatro da Paraíba* (1960) e *Roteiro sentimental de uma cidade* (1962); filmes - documentário: *Sob o céu nordestino* (1924-1928), primeiro longa-metragem do estado e fotografias. Seguindo Lira (1997), Marinho (1998) e Holanda (2008), Vilar, enaltecendo o feito desse artista, ao realizar a tese em que revisitou o cinema silencioso paraibano, sublinhando:

Para ter-se uma noção imediata da estatura profissional e legado do personagem em questão - Walfredo Rodríguez - é suficiente evocar sua condição de *homem equipe*, a percorrer aproximadamente cerca de 10 mil quilômetros para rodar dois mil e oitenta metros de película sobre a então Parahyba do Norte, entre os anos de 1924-1928. Assim nasceria a obra (*Sob o Céu Nordestino*), que passaria à história como o longa-metragem produzido na Paraíba que maior projeção nacional obteve em sua época, cuja matriz a extraviar-se em Paris, para onde fora enviado com intuito de submeter ao então moderno processo de sonorização de filmes que marcaria a década seguinte (1930) e toda a extensão do Século XX. (VILAR, 2015, p. 1).

Não há uma comprovação de quando Walfredo estreou na fotografia, mas se acredita que aprendeu com seu avô paterno, emigrante espanhol, o fotógrafo Antônio Emiliano Rodríguez Pereyra, que acolheu Rocha Athayde em 1861, um dos primeiros daguerreotipistas a estar na Parahyba do Norte, porém o autor cita os louvores de Machado Bittencourt (1989, p. 86) a uma fotografia de 1910, da autoria de Walfredo, “[...] do antigo Largo de Erário (depois Largo da Intendência e atual Praça

Rio Branco), [...]” (LIRA, 1997, p. 74), o que nos leva a concluir que iniciou sua documentação fotográfica aos 16 anos e foi dono de um respeitável acervo que hoje está com a família e no Museu Fotográfico Walfredo Rodrigues, localizado na Casa da Pólvora, na ladeira de São Francisco, que é a primeira rua da cidade. Abaixo, duas, das muitas imagens, que nos possibilitam ver a transformação da cidade:

Figura 19 - 1881 - Rua Peregrino de Carvalho (Beco da Misericórdia) de Figura 20 - 1903 - Rua Duque de Caxias



Fonte: PORTAL da cidade de João Pessoa. Disponível em:

<<http://paraibanos.com/joaopessoa/fotos-antigas.htm>>. Acesso em: 14 set. 2016.

Walfredo contribuiu com a construção do cenário fotográfico paraibano, realizando três exposições fotográficas: *Dos tempos dos azulejos e beirais à cidade de hoje* (1942), *Praias e praieros de minha infância* (1945) e *Imagens da velha Paraíba* (Biblioteca Pública do Estado, 1967) (BECHARA FILHO, 2007; WALFREDO..., 2016).

Aos 23 anos (1817), já era proprietário da Casa Rodríguez, misto de livraria e estúdio fotográfico, situado na Rua Maciel Pinheiro. Produziu muitos dos cartões postais da capital, consumidos nas décadas de 20 e 30. Foi em seu estabelecimento comercial, entre 1916 e 1919²⁸, que conheceu Antônio da Silva Barrados, dono da Federal Filmes, para quem trabalhou como fotógrafo, nas Laranjeiras, Rio de Janeiro. Walfredo viu um estranho à porta de sua loja, era Barrados, com uma máquina nas mãos. Curioso, foi até ele, que disse estar aguardando Eduardo Stuckert, que iria oferecer um local apropriado para descarregar um chassi e recarregar novo filme.

²⁸ Há divergências sobre as datas que indicam o período em que Walfredo Rodríguez esteve no Rio de Janeiro para trabalhar na Federal Filmes. Optamos por acolher a hipótese defendida em uma pesquisa que confrontou datas já publicadas com testemunhas, correspondências pessoais e cronologia elaborada pelo próprio Walfredo (VILAR, 2015, p. 115-121).

Logo veio o convite para trabalhar no Rio de Janeiro. Segundo Vilar (2015), há correspondência datada de 1924, de Barradas alertando Walfredo para permanecer na Parahyba. Naquele mesmo ano, começaram as filmagens de *Sob o Céu Nordestino* (BECHARA FILHO, 2007; EDUARDO..., 2016; HOLANDA, 2008; LIRA 1997; MARINHO, 1998; VILAR, 2015; WALFREDO..., 2016).

Foi por vivência e contato com a arte visual, desde a tenra idade, que formou esse artista ímpar, pois herdou do avô fotógrafo o amor pela fotografia, e da convivência com o pai, arrendatário do Botequim situado no Teatro Santa Rosa, onde funcionava a Companhia de Arte e Bioscope, projeções cinematográficas e viu as primeiras cenas em movimento, junções de arte que formaram o múltiplo e singular conhecedor da nossa cultura.

Pedro Tavares foi sócio de Júlio Meira no estúdio Photo Colombo, nº 73, da Rua Maciel Pinheiro, em 1918. Quatro anos depois, Júlio Meira passou a atender na Photographia Meira, localizada no Ponto do Rosário, e Pedro Tavares, na Photographia Colombo, nº 19, do Beco do Rosário. Antes de ser um artista photographo, Pedro Tavares foi projetista de cinema (Goiânia – PE). Consagrado por suas gravuras em água forte, produziu desenhos animados na década de 20. Reconhecido por sua habilidade de retratista, trabalhando a composição e a luz, ficou famoso ao retratar personalidades do Estado e foi requisitado pelo Governo do Estado para fazer os registros oficiais do Poder Executivo estadual. Trabalhou até 1945, documentando os trabalhos do Palácio da Redenção, cujas fotografias eram publicadas no jornal oficial, *A União* (LIRA, 1997; PEDRO..., 2016).

A primeira geração de fotógrafos da Parahyba viveu diversas contradições próprias dessa grande invenção: do alcance de uma técnica que representasse com mais fidelidade a realidade, mas que, como ainda era imperfeita, exigia habilidades de desenhista e de pintor para melhorar as imagens; era valorizada por ser moderna, porém os profissionais não eram reconhecidos, por exercerem o ofício como fonte de renda complementar; se o artefato era reconhecidamente legítimo por retratar uma realidade, com um quê de ênfase documental, logo, verdadeira, trazia a ambiguidade de ser criada; de ser a preparação do vivido, resultante de um olhar, de um

enquadramento de quem a produz, que pode ser forjada conforme interesses, mas realizou o desejo humano de ter sua imagem perenizada, assim ela é produtora de sentido.

4 AJUSTANDO O FOCO: REPRESENTAÇÃO DA INFORMAÇÃO IMAGÉTICA

A descrição de uma imagem nunca é completa [...]

Smit (1987, p. 100)

Este capítulo tem o objetivo de refletir sobre propostas para leitura de imagens a partir dos trabalhos precursores de Panofsky (2007), Shatford (1984; 1986) e Shatford Layne (1994), bem como de autores que tomaram como base esta última autora²⁹, por ser reconhecida na área de leitura e indexação de imagens, como nos de Smit (1987; 1996; 1997; 2011) e Manini (2002; 2004; 2007; 2011). Assim embasados, selecionamos uma das grades³⁰ de análise de imagem e adotamos em nossa pesquisa.

4.1 ABRINDO AS LENTES

Somos dotados de cinco sentidos, o que nos possibilita interagir com o mundo por meio de determinados órgãos: olhos, ouvidos, pele, nariz e boca. Esses instrumentos biológicos processam as informações sobre o meio que nos cerca, para que possamos compreender nosso espaço e tempo, portanto, nosso corpo é um conjunto de órgãos capitais por meio dos quais podemos compreender o mundo.

Para alcançarmos essa compreensão, diversos aspectos têm que passar pelo crivo de nossos sentidos e pensamentos, ser analisados e, só depois, comunicados. A comunicação é condição *sine qua non* da interação do homem como ser social que é, pois é uma ferramenta essencial de troca de informações entre o emissor e o receptor – é um mútuo e contínuo codificar e decodificar. Partindo dessa ideia basilar, podemos apontar os componentes do processo comunicativo, sem nos esquecermos de que ele se reporta a um contexto/situação, com o intuito de transmitir as informações, e para que isso ocorra, será necessário um meio (canal), que pode,

²⁹ Shatford e Layne são nomes de uma mesma autora.

³⁰ Grade de análise é a terminologia usada para a análise documentária de imagens fotográficas.

ainda, ser afetado (ruído), o que dificulta o processo. Portanto, temos os seguintes elementos: emissor (emite), receptor (recebe), mensagem (informações transmitidas), código (conjunto de signos e regras de combinação desses signos, utilizados na transmissão de uma mensagem), canal (meio concreto para a transmissão), contexto (situação a que a mensagem se refere) e ruído (tudo aquilo que afeta o canal).

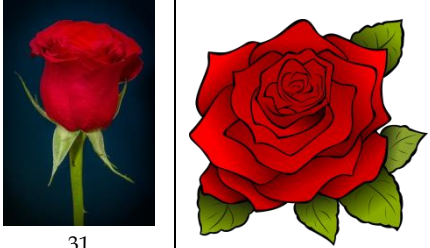
Nesse sentido, podemos resumir o processo afirmando que a comunicação humana nasce da interação de, no mínimo, dois sujeitos, aptos a se expressar e a compreender determinada situação, que será avaliada objetivamente (capacidade crítica do emissor/receptor) sob uma ótica subjetiva (visão de mundo do emissor/receptor), que abarca indivíduo, sociedade e cultura.

Da capacidade de refletir sobre o uso da linguagem para nos comunicarmos, verbal ou iconograficamente, empregamos processos cognitivos superiores de representação. E como as linguagens são uma extensão dos nossos sentidos, por meio das quais interpretamos a realidade, são fundamentais no processo comunicativo porque, ininterruptamente, trabalham signos e símbolos, mediando emissor e receptor. Convém lembrar que o signo representa algo (referente) a que atribuímos valor, significado ou sentido, mas ele não é esse algo, logo, é constituído de significante (aspecto sensorial) e significado, classificados em ícones, índices e símbolos, uma categorização de Peirce (2008) ao identificar diferentes modos de semiose, ou seja, processo de significação para produzir significados.

O ícone é uma imagem que denota semelhança ou imitação do que representa, como um desenho, a pintura ou a fotografia de uma rosa vermelha, enquanto o índice é um signo que é um indicador. Então, oferecer uma rosa carmim para uma pessoa indica que quem oferece tem um sentimento de amor com a pessoa presenteada. Assim, entendemos que o símbolo não guarda relação de semelhança com o objeto representado, no caso específico da rosa. É uma relação convencional, e para compreendê-lo, é necessário aprender seu significado. A rosa, desde a antiguidade, é reverenciada, porque enfeita escudos e capacetes de heróis e deuses, e expressa sensualidade quando associada ao culto à deusa do amor. Toda cor tem sua

simbologia. O vermelho, por exemplo, remete à ideia de quente e estimulante, por isso é considerada a cor do amor. (VERMELHO, 2016).

Quadro 05 - Tipos de signos

SIGNO			
ÍCONES: representa por semelhança		ÍNDICES: indica algo	SÍMBOLOS: concreto representa abstração
			
Exemplo: Foto ou desenho de uma rosa vermelha		Exemplo: O ato de oferecer rosa vermelha é um indício de sentimento carinhoso e amoroso.	Exemplo: Rosas vermelhas simbolizam amor e paixão.

Fonte: Adaptação da categorização de Peirce (2008)

Ramos (2006) ressalta que, do conjunto de sentidos indispensáveis para se compreender o mundo, a visão é responsável por cerca de 75% de nossa percepção. Assim fundamentados, começamos a refletir sobre o universo das imagens visuais, especificamente as fotográficas, um tipo de representação simbólica que expressa informação memorialística e a compreendemos inicialmente como linguagem, uma possibilidade abalizada por Lima (2009, p. 24) quando conjectura:

A linguagem, além de pressupor a presença de um código que atua como mediador entre um emissor e um receptor, assegura um processo de comunicação que garante a sua efetiva circularidade. Nesse caso, essa linguagem estaria circunscrita não só à própria produção fotográfica em si, mas à reflexão acerca dessa produção que se materializa sob a forma de uma *escritura do visível*. Não perder de vista que a linguagem é um pressuposto da comunicação e da criação de sentidos, portanto, de relações que se efetivam a partir da existência do fotógrafo, da produção da imagem fotográfica e de um receptor que interage com o olhar (destaque do original).

³¹ Todas as imagens são do banco de imagens da *Pixabay*: imagens grátis, disponíveis com licença de Certificação de Domínio Público - *Creative Commons* - CC0 1.0 Universal. Disponível em: <<https://pixabay.com/>>. Acesso em: 14 set. 2016.

Diversos teóricos apresentaram conjecturas sobre o artefato fotografia fundamentando seu instituto de linguagem. Roland Barthes, por exemplo, inicia *A câmara clara*, para entender esse artefato:

Um dia, há muito tempo, encontrei uma fotografia do irmão mais novo de Napoleão, Jérôme (1852). Disse então para comigo, com um espanto que, desde então, nunca consegui reduzir: «Vejo os olhos de quem viram o imperador». Por vezes falava desse espanto, mas, como ninguém parecia partilhá-lo nem sequer compreendê-lo (a vida é feita assim de pequenas solidões) esqueci-o. [...] (BARTHES, 2010, p. 11).

Kossoy (2007) mostra muito mais do que expressa em sua superfície, fruto de uma realidade construída com ideologias, impressões e códigos. A fotografia é pensada, basicamente, como representação, e ao expressar algo e dar sentido à realidade, exerce função na construção social do simbólico. O desafio é de ver além do referente, de decodificar o oculto, o algo a mais, “os olhos de quem viu o imperador”, ou seja, ver o *studium* e o *punctum*, que, para Barthes, são dualidades complementares, pois o primeiro resulta da consciência lógica pautada pela técnica e pela cultura, o *punctum* pertence ao subjetivo, ao emocional de quem olha a foto, é o espanto que a imagem provoca no observador. Nas palavras de Barthes (2010, p.35), “o *punctum* de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala)”.

Com a chegada da fotografia, passamos da obscuridade para a luz. Não podemos esquecer que, até o Século XIX, a visão humana era compreendida de forma idêntica à câmera escura, portanto, uma visão delimitada. Seríamos observadores passivos em relação ao mundo exterior. Ramos (2006, não paginado) e Portugal (2011), citando Jonathan Crary, elucidam que o uso da câmara escura pela recém-arte da fotografia faz parte de um contexto sociocultural de um novo paradigma, com antecedentes que o embasaram. Da percepção geocêntrica para a antropocêntrica, da retomada das formas clássicas da antiguidade greco-romana e a preocupação humanista, que são qualificadores para se examinarem todos os aspectos da natureza e do mundo, promoveram transformações dos regimes de visualidade que

concorreram para mudanças tecnológicas que culminaram com o aparecimento da fotografia, e o regime de visualidade seria a imagem mental relativa aos mecanismos perceptivos e culturais que definem padrões de percepção das sociedades em períodos distintos.

A percepção, assim como a linguagem, é uma construção social, por isso a fotografia não pode ser vista fora desse contexto. Como registro intersubjetivo, começamos a pensar sobre o artefato fotográfico.

É através dessa combinação entre *linguagem* e *registro* que a imagem fotográfica figura como objeto do conhecimento dotado de *singularidade*, mas também de *universalidade* em relação às demais representações imagéticas que fazem parte do universo iconográfico e textual. [...] (LIMA, 2009, p. 25, destaque no original).

A fotografia é um artefato, não só por ter uma materialidade, mas por ser fruto da ação humana, em que se registra um tipo de linguagem, a visual, que é uma forma de expressão e comunicação. E como expressão comunicativa, caracteriza a cultura produtora, um recurso que responde a uma necessidade informacional, é documento e fonte de informação. Essa afirmativa foi sancionada desde o conceito generalista de documento, apresentado pelo Dicionário brasileiro de terminologia arquivística, como “unidade de registro de informações, qualquer que seja o suporte ou formato” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 73). Essa definição se coaduna com as concepções da origem e evolução histórica do termo, que o configura como “[...] instância física e informativa [...]” (ORTEGA; LARA, 2010, p. não paginado), por conseguinte o documento é uma fonte de informação.

As fontes de informação apresentam-se em três categorias: primárias, secundárias e terciárias. A primeira categoria abrange informação ou interpretações inéditas produzidas diretamente pelo autor, geralmente apresentadas em suportes como livros, trabalhos acadêmicos, relatórios, artigos de periódicos, leis, patentes etc. As fontes secundárias apresentam informações sobre os documentos primários, por exemplo, catálogos de bibliotecas, base de dados, dicionários, repositórios, entre outros, portanto são documentos utilizados como guia. A terceira categoria indica os

documentos primários e os secundários. Como exemplos, podemos citar: bibliografias de bibliografias, bibliotecas, centros de informação e diretórios. Para Cunha, são assim designadas:

As denominadas fontes terciárias são um tipo de documento que apresenta uma síntese ou uma consolidação de informações. Trata-se, portanto, de uma literatura que resulta da transformação — consolidação ou ‘reempacotamento’ — da informação disponível, primária ou secundária, de modo a corresponder às necessidades dos usuários (CUNHA, 2001, p. 126).

A concepção do registro do pensamento individual e/ou coletivo que possibilite a circulação de ideais e sirva como fonte de informação é considerada como fonte histórica por comportar registro de fatos passados, cujo documento é uma prova. A visão positivista, que privilegiava documentos oficiais de formatos textuais ou escritos, foi ampliada pelos fundadores da Escola dos Annales ao expandir a visão, quando passou a analisar a conjuntura, a estrutura e o caráter multiforme da documentação, alargou o olhar para os documentos imagéticos, sonoros e eletrônicos e demandando historiografar diversificadas atividades humanas. Sobre esse ponto, Miguel (1993, p. 123) esclarece que “os trabalhos da Escola dos Annales demonstraram a necessidade da historiografia dar conta de uma variedade de objetos que haviam ficado até então ignorados, tais como: o amor, a criança, a família, a educação, o filme, a fotografia, a festa”.

A nova história alterou a concepção de documento e, conseqüentemente, a própria função das instituições arquivísticas, que passaram de “depósitos de atos oficiais” e se tornaram “[...] instituições destinadas a recolher, organizar, conservar e tornar acessíveis os documentos da memória coletiva. [...] captada [...] menos nos textos e mais nas palavras, nas imagens e nos gestos” (MIGUEL, 1993, p. 123).

Com o advento da fotografia, a imagem se popularizou com a ideia de que vale mil palavras, mas, com a convicção de que evoca mil lembranças, pois há magia da representação da realidade, das mais diversas circunstâncias e motivações. As imagens transmitem informações que, como toda linguagem, dependem de uma

interpretação que normalmente é subjetiva e pessoal, como bem fala Rodrigues (2007, p. 67):

A fotografia é cópia de um *referente*, ou seja, de algo ou de alguém – pessoa, objeto, paisagem, animal, acontecimento etc. – reproduzido como imagem. No mundo da representação fotográfica, o *referente* é uma *primeira realidade*, e a imagem é uma *segunda realidade*. Essa última quase sempre sobrevive à primeira, pois, como documento, pode existir por muitos anos após o desaparecimento – morte ou destruição – de seu referente. A imagem fotográfica é polissêmica por natureza, passível de inúmeros significados. Possui um *sentido denotativo* representado de modo literal por aquilo que se vê registrado em seu suporte físico, e um *sentido conotativo* que corresponde à sua polissemia.

O documento fotográfico resulta da junção de três elementos: os recursos técnicos, o executor desse recurso e o tema registrado (acontecimento, pessoa, objeto etc.). Todos os elementos são informações que fazem parte de um momento histórico, portanto, são registros de um fragmento do mundo visível que passa a ser um conteúdo documental, uma fonte de informação.

Kossoy (2001) discute sobre o estudo da fotografia e o seu uso para o estudo em *Fotografia & História*. O autor apresenta dois caminhos diferentes para a investigação com o documento fotográfico: história da fotografia e história através da fotografia. Explica que o primeiro seria o estudo sistemático da tecnologia do meio, enquanto a segunda vertente seria o emprego da iconografia fotográfica do passado como instrumento de pesquisa, e adverte sobre a dificuldade por causa da própria história da fotografia. Isso porque, explica o autor, ela é reduzida à técnica, e os temas representados são descontextualizados. Se, na segunda vertente, a fotografia é útil para “[...] descoberta, análise e interpretação da vida histórica” (KOSSOY, 2001, p. 55), para a história da fotografia, ela própria é o objeto da pesquisa e imprescindível para a contextualização sociopolítica e cultural. Ambos os estudos são meios de reconhecimento do passado, porém metodologicamente diferentes, uma vez que, para uma, o foco é a história do meio de comunicação e expressão, portanto para o processo de produção da fotografia, e para a outra, a iconografia fotográfica do passado.

Para se entender como desvendar a história por meio da fotografia, deve-se observar seu desenvolvimento tecnológico, como Miguel (1993, p. 124) assevera:

Ao nível da produção, o trabalho de interpretação da fotografia tem que considerar o estágio tecnológico alcançado pelos recursos fotográficos por ocasião da tomada da imagem, a fim de que se evite interpretações errôneas. [...]

Quanto mais antiga uma coleção, mais necessária é a sua contextualização no nível de produção. Compreender que a ausência de cenas noturnas e que as esparsas cenas de interior em São Paulo, até aproximadamente 1917, eram limitações impostas pela ausência de flashes, evitará, sem dúvida, conclusões desvirtuadas.

Por ser a fotografia resultado do registro mecânico físico-químico, que *congela* um momento singular e único, no conhecimento vulgar, há a crença de que a fotografia é uma fonte de informação indefectível, por conseguinte, é uma fonte que *não mente*.

Em *O Ato Fotográfico*, o autor adverte que a fotografia é muito mais do que a imagem representada, pois faz parte de um contexto cujo sujeito participa do processo. O autor, ao traçar os princípios norteadores do percurso histórico das teorias e das críticas para apresentar o “princípio de realidade próprio à relação da imagem fotoquímica com seu referente” (DUBOIS, 1993, p. 26), discorre sobre três posições epistemológicas da fotografia em relação ao realismo e ao seu valor documental: a fotografia como espelho do real (o discurso da *mimese*/ícone); a fotografia como transformação do real (o discurso do código e da desconstrução/símbolo) e a fotografia como traço/prova de um real (o discurso do índice e da referência).

O primeiro momento fundamenta-se com o advento da câmara escura, que imprimiu imagens como réplicas exatas, imitações perfeitas sem a intervenção humana. Assim nascem o reconhecimento e a credibilidade da fotografia como fonte de informação verídica, ou seja, que a imagem representada é fiel ao referente. Dubois (1993, p. 27) concebe que:

[...] a fotografia [...] é considerada como a imitação mais perfeita da realidade. E, [...] essa capacidade mimética procede de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira “automática”, “objetiva”, quase “natural” (segundo tão somente as leis da ótica e da química), sem que a mão do artista intervenha diretamente.

A fotografia, como ícone, é exemplificada por Manini (2011) com o registro de Lênin em seu escritório. Essa fotografia reflete a realidade desse revolucionário e chefe de Estado russo, no momento da tomada, e é o recorte espaço-temporal e análoga ao real.

A concepção da fotografia como um instrumento fiel e objetivo, de transferência de uma imagem real de forma *natural* e literal, por meio da luz e com a ausência do sujeito, para uma superfície sensível, deu força ao discurso da *mimese*, cujo assunto fotografado é sempre análogo ao seu objeto ou referente, e perdeu força com novas percepções.

Dubois (1993, p.35) refere que Bazin (1945), ao discorrer sobre o processo fotográfico, esclarece que o que importa não é o produto fotográfico, mas sua gênese, não no efeito mimético, com a ideia de traço (marca). Portanto a fotografia é, antes de qualquer coisa, um índice (assemelha-se por contiguidade/proximidade), e não, um ícone (semelhança), portanto, a força do real vem desse fato.

Manini (2011) explica a fotografia como índice utilizando um retrato 3 x 4 de um documento pessoal, que apresenta a marca, um traço, uma prova da realidade da pessoa representada, por expor um conjunto de caracteres próprios e exclusivos que podem fazer a diferença entre pessoas. Assim, há uma vinculação física entre a pessoa fotografada e sua imagem no documento.

No Século XX, despontou a concepção da fotografia como possibilidade de transformar o real, porquanto os estudos de semiótica estruturalista e as críticas ideológicas emergiram contra o discurso da *mimese* e da transparência, salientando que a imagem fotográfica é codificada: “[...] a foto é eminentemente codificada (sob todos os tipos de ponto de vista: técnico, cultural, sociológico, estético etc.)” (DUBOIS, 1993, p. 37). E como é um código e, portanto, um conjunto de signos para a

comunicação (transmissão e receptação) de uma mensagem, emissor e transmissor, deve dominar o mesmo código.

Mas a fotografia “[...] não se impõe como uma evidência para qualquer receptor [...]” (DUBOIS, 1993, p. 42), pois o receptor deverá dominar desconstruindo sua compreensão como cópia da realidade e assim a fotografia “[...] deixa de aparecer como transparente, inocente e realista por essência. Não é mais o veículo incontestável de uma verdade empírica” (DUBOIS, 1993, p. 42).

O autor exemplifica os universos de desconstrução da ideia de fotografia como cópia da realidade e apresenta concepções dos defeitos das imagens fotográficas, como: insuficiência para exibir a delicadeza das nuances luminosas; angulação e enquadramento da imagem; sua bidimensionidade; variações cromáticas; visual (elimina demais sensações); ausência de neutralidade e objetividade do processo; construção da imagem (pose) etc. Assim embasado, desvela o “[...] princípio de uma realidade ou de uma verdade interior revelada pela foto” (DUBOIS, 1993, p. 43).

A fotografia, como símbolo, esclarece Manini (2011, p.80), é uma representação por convenção e pode ser exemplificada por uma fotomontagem, por ser uma “evidente transformação da realidade através da fabricação de um referente ou da criação de um efeito que se faz de referente. Sobre essa imagem, recaiu o elemento técnica: uma reconstrução da composição da fotografia”.

Sobre o terceiro e último princípio do discurso da fotografia como traço do real, o autor ostenta a imagem fotográfica como indiciária e “[...] dotada de um valor todo singular ou particular, pois determinado unicamente por seu referente e só por esse: traço do real” (DUBOIS, 1993, p. 45), que seria a “[...] pregnância do real na fotografia”. A partir da compreensão dos estudos de Benjamim (1931), Bazin (1945) e Barthes (1980), Dubois (1993) infere que, apesar de a fotografia ser codificada, ela é inscrição referencial (denotação), e suas consequências lógico-semióticas transcendem a ético-estética (neutralidade, naturalidade, objetividade etc.), o que faz com que tenha a qualidade de indicial, portanto é inseparável de sua experiência referencial. E conclui: “a foto é em primeiro lugar índice. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)” (DUBOIS, 1993, p. 53).

Não devemos esquecer que a memória é mediada por artefatos informacionais. Por ser um índice, ou seja, apresentar uma ligação existencial com uma realidade - a fotografia - apresenta um valor testemunhal de um recorte do espaço/tempo, um atributo que faz da fotografia um artefato de memória. Sobre isso, Kossoy (2001, p. 162) afirma:

Fotografia é memória e com ela se confunde. Fonte inesgotável de informação e emoção. Memória visual do mundo físico e natural, da vida individual e social. Registro que cristaliza, enquanto dura, a imagem – escolhida e refletida – de uma ínfima porção de espaço do mundo exterior. É também a paralisação súbita do incontestável avanço dos ponteiros do relógio: é, pois o documento que retém a imagem fugidia de um instante da vida que flui ininterruptamente.

Como é o registro de uma realidade passada, a fotografia é um artefato que pressupõe rememoração. Aqui recordamos a noção de índice de Dubois (1993) que, ao apresentar a concepção da conexão entre imagem e objeto referencial, aponta quatro princípios do signo fotográfico: o da conexão física, o de singularidade, o de atestação e o de designação da fotografia. Os três últimos resultam do primeiro.

O autor explica que o traço (marca) base da fotografia é sua conexão física com o referente. Essa ligação existencial é que faz da fotografia um índice, que, por sua vez, é único e particular. O princípio da singularidade fotográfica vincula-se à raiz de um único negativo, que servirá de base para muitos positivos fotográficos (metafotos); o princípio de atestação está relacionado ao testemunho e, por meio da sua gênese, ela afirma a existência daquilo que mostra. Dubois (1993, p. 73) afirma que

[...] uma fotografia só pode remeter à fotografia testemunha necessariamente. Atesta ontologicamente a existência do que mostra. Aí está uma característica assinalada mil vezes: a foto certifica, ratifica, autentica. Mas nem por isso esse fato implica que ela significa.

Com a observação de que a fotografia, embora ateste a existência daquilo que mostra, não denota que significa, uma vez que o traço indiciário tem uma função além da atestação, mostrando sua relação singular com uma situação referencial

específica e designando o referente, seria como uma espécie de seta que indica. A fotografia reproduz, mecanicamente, um momento que não se repetirá e traz seu referente, coisa/fato (realidade) passado, gravado. A concepção da fotografia como registro do passado também é encontrada em Barthes (2010, p. 13), quando explica a aderência do referente à imagem fotográfica. A fotografia revela “isto, é isto, é assim!” e conclui que “[...] na fotografia, nunca posso negar que a coisa esteve lá. Há uma dupla posição de conjuntura: de realidade e de passado [...]. O nome do *noema* da fotografia será então ‘isto-foi’ [...]” (BARTHES, 2010, 87), o que nos possibilita dizer que o tempo da fotografia é o passado.

A rememoração de um fato passado registrado por meio do ato fotográfico deve considerar o espaço-tempo. Dubois (1993, p. 103) assevera que “a foto é uma verdadeira fatia de espaço-tempo”. A relação da imagem fotográfica com o espaço e com o tempo gira em torno da noção de corte de uma realidade, que é interrompida pela fotografia para oferecer uma lembrança. Portanto, ela não pode restituir a memória de um percurso temporal, ou seja, do movimento do tempo que é uma ilusão, pois é “uma temporalidade do passo-a-passo, do instante, do esquecimento, um tempo sem antecedente nem posteridade, um tempo de singularidade em que cada tomada forma um buraco [...]” (DUBOIS, 1993, p. 166).

O princípio do corte temporal enseja três implicações: sincronia, acronia e perpetuação. Para explicar os três efeitos, o autor elucida, com base no que chama de *Ko*, que seria a impressão fotoquímica resultante da emulsão sensível que reage por inteiro, de uma só vez, à informação luminosa, sem que o fotógrafo possa fazer adulterações no processo, obviamente apenas no tempo de exposição. Esse primeiro traço, o da qualidade sincrônica, divide-se na contradição do instante, porque, se o tempo fotográfico é o instante detido no clique, torna-se perpétuo, uma vez que é o tempo eternizado e, assim, a imagem fotográfica deixa o tempo real (crônico) para entrar no tempo da fotografia, acrônico “[...] que também dura, tão infinita (em princípio) quanto a primeira, mas infinita na imobilidade total, congelada na interminável duração das estátuas” (p. 168), dando uma ideia de entrada do mundo real (dos vivos) para uma sobrevida (morte) e, “com um golpe de bisturi, decapitar o

tempo, levantar o instante e embalsamá-lo sob (sobre) faixas de película transparente, [...] a fim de conservá-lo e protegê-lo de sua própria perda [...] eis o jogo paradoxal – salvá-lo do desaparecimento fazendo-o desaparecer” (DUBOIS, 1993, p. 169).

A dicotomia vida e morte da imagem fotográfica também é apresentada por Barthes (2010), quando reflete sobre a perversidade da imobilidade da imagem fotográfica (pose). Para o autor, o período em que uma coisa real ficou imóvel diante do fotógrafo (operator) apresenta um conflito entre o real e o vivo. Ele esclarece:

Atestando que o objeto foi real, ela leva sub-repticiamente a pensar que ele está vivo, devido a essa armadilha que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno. Mas deslocando esse real para o passado ('isto foi'), ela sugere que ele está morto. Por isso, mais vale dizer que a característica inimitável da Fotografia (o seu noema) é que alguém viu o referente (mesmo que se trate de objetos) em carne e osso ou ainda em pessoa (BARTHES, 2010, p. 89).

A pose, o congelamento da realidade fotografada, apresenta um recorte temporal, em que o tempo para e fica protegido no registro para não ser perdido e desaparecer, pois, apesar da falta do objeto fotografado, o que se vê realmente existiu. Para o autor, aqui reside a loucura da fotografia que apenas mediante a ausência do referente é que se pode assegurar que algo existiu no passado: “falsa ao nível da percepção, verdadeira no nível ao tempo” (BARTHES, 2010, p. 126).

No que diz respeito ao corte espacial, Dubois (1993) adverte que implica seleção, consequentemente, o espaço fotográfico será sempre parcial em relação ao infinito do espaço referencial, de onde podemos inferir que ele requer um espaço fora de campo, o que faz de toda fotografia portadora de uma ausência presente, porém o que não é mostrado é tão importante quanto o que é revelado. Com essas palavras iniciais, o autor passa a apresentar o assunto com base em quatro categorias de espaço: referencial, representado, de representação e topológico.

A primeira categoria está relacionada ao espaço da imagem fotográfica que oferece a representação de outro espaço: o da realidade. O autor explica a que são os indicadores de movimento/deslocamento os jogos do olhar, e o cenário, as três

subcategorias indiciais do espaço da imagem fotográfica, as quais se relacionam a algum referente fora de campo, visto que o espaço fotográfico é a capacidade de deter o movimento, ao nos restituir um único instante do movimento, capturado, restando apenas o imóvel; o olhar, sempre frontal, que marca a presença do sujeito da enunciação. O autor exemplifica a frontalidade do olhar citando os retratos de mulheres argelinas que foram feitos por Marc Garanger³² (1960), quando o exército francês, na Argélia, decidiu fornecer carteira de identidade francesa, o que obrigou as argelinas a baixarem o véu diante da objetiva, porém o olhar frontal demonstra uma independência. E, finalmente o cenário, “[...] tudo o que pode indicar ou introduzir dentro do espaço homogêneo e fechado do campo fragmentos de outros espaços, [...] dispositivos de (re)enquadramentos internos [...]” (DUBOIS, 1993, p. 187). Com base no recorte do ato fotográfico no espaço referencial, obtém-se um quadro que define a conexão entre duas categorias - a do espaço representado (mundo novo) e a da representação (imagem), cuja definição do espaço fotográfico é explicada da seguinte forma:

[...] qualquer recorte fotográfico situa uma articulação entre um espaço representado (o interior da imagem, o espaço de seu conteúdo, que é o plano de espaço referencial transferido para a foto) e um espaço de representação (a imagem como suporte de inscrição, o espaço do continente, que é construído arbitrariamente pelos bordos do quadro). É essa articulação entre espaço representado e espaço de representação que defini o espaço fotográfico propriamente dito (DUBOIS, 1993, p. 209).

A quarta e última categoria apresentada pelo autor é o espaço topológico que, muitas vezes, é negligenciado. Ele adverte que a topologia define espacialmente a presença humana no mundo, e nossa condição é de eretos/verticais, erguidos na perspectiva da horizontalidade da paisagem, sempre originando uma correlação entre a nossa e a ortogonalidade do espaço fotográfico. E conclui:

³² Marc Garanger (1935) foi um fotógrafo francês que, em 1960, foi soldado do Exército francês na ocupação da Argélia. Fonte: CAMPOS, Rui. Quadrado Inverso: Marc Garanger. In: **Correio da beira serra**. Disponível em: <<http://www.correiodabeiraserra.com/quadrado-inverso-marc-garanger-autor-rui-campos/>>. Acesso em: 5 jun. 2016.

E é essa adequação axial entre todos os espaços, essa congruência geral que organiza de fato todo nosso acordo espacial com a imagem. Ela é obtida essencialmente com base no ponto de vista de onde a foto é feita e pelo jogo desses embreantes de congruência que são os bordos do quadro. É o próprio ato da tomada que, por intermédio de um operador de representação estruturado ortogonalmente (o retângulo da janela), gera a homologia estruturante entre os quatros espaços. Isso quer dizer que se tira uma foto exatamente como se olha o mundo. Porque a tomada se identifica como nosso olhar (aqui está todo o ato fotográfico), o espaço da foto parece 'naturalmente' congruente com o espaço real, tal como a nossa percepção corrente capta (DUBOIS, 1993, p. 213-214).

O recorte tempo-espacial nos faz pensar na fotografia como um artefato que apresenta um registro visual do passado e oferece um legado informacional que é rastro desse pretérito, que só poderá ser conhecido e contextualizado por meio do testemunho da imagem.

4.1.1 Análise documentária: discussão

A Análise de Informação (AI) advém dos mais diversos campos do conhecimento e envolve a representação, a organização e a recuperação da informação, atividades da CI. Na Documentação, há dois tipos de representação: a descritiva e a temática. A primeira se refere aos aspectos físicos do item documental; a segunda, ao processo e ao produto da condensação de conteúdos temáticos. Por meio da representação, podem-se organizar e recuperar os itens documentais e seus conteúdos, e as atividades desenvolvidas para sua efetivação incluem e transcendem a própria AI.

Baptista, Araújo Júnior e Carlan (2010) confirmam essa assertiva no trabalho intitulado *O escopo da análise da informação*, em que contextualizam o assunto no domínio da CI. Entendem a informação como um elemento básico do conhecimento, o que faz de todas as pessoas analistas da informação, que buscam e utilizam informação continuamente de acordo com necessidades e critérios específicos e

particulares, e de forma inter-relacionada nos níveis intuitivo, racional e profissional. No último nível, o foco está no conteúdo temático da informação.

Os autores explicam que o nível profissional de análise da informação é compreendido como ação de mediação especializada, imprescindível entre itens documentais e usuários da informação, com o objetivo de gerar o acesso a fontes e a conteúdos informacionais. É na denominada dimensão operacional desse nível que a AI, por meio de fases e processos, transforma o item documental em informação disponível, ou melhor, passível de ser identificada e localizada.

Torna-se claro, em todo caso, que no âmbito da Ciência da Informação, a análise da informação compreende um conjunto não fechado de processos que se caracterizam por graus variáveis de complexidade, e nos quais a representação descritiva e temática – e as linguagens que a viabilizam – assumem fundamental importância, não só diante da massa de informação que circula em todos os sentidos e nos mais variados suportes, mas principalmente em função das necessidades do usuário (BAPTISTA; ARAÚJO JÚNIOR; CARLAN, 2010, p. 67).

Os autores supracitados afirmam que a AI é sinônimo da Análise Documentária (AD), e seu objetivo é de

[...] elaborar representações condensadas do conteúdo informacional de uma população de documentos, estando diretamente relacionada à síntese e ao tratamento da informação, com o objetivo da organização e recuperação de informações e de atender as necessidades dos usuários com maior precisão. (BAPTISTA; ARAÚJO JÚNIOR; CARLAN, 2010, p. 69).

Cunha (1989, p. 40) define a AD como um “conjunto de procedimentos efetuados com o fim de expressar o conteúdo de documentos, sob formas destinadas a facilitar a recuperação da informação”. E como é um processo, realiza-se por etapas - da representação temática da informação às primordiais - que, para alguns autores, são duas. Segundo Novellino (1996), a primeira analisa o assunto de um documento e colocação o resultado dessa análise numa expressão linguística, e a segunda, atribui conceitos ao documento analisado. Para Lancaster (2004), inicia-se com a análise

conceitual e conclui-se com a tradução. Porém, a NBR-12676 apresenta três: “a) exame do documento e estabelecimento do assunto de seu conteúdo; b) identificação dos conceitos presentes no assunto; c) tradução desses conceitos nos termos de uma linguagem de indexação” (ASSOCIAÇÃO..., 1992, p. 2-3).

As fases de indexação podem ser superficiais ou profundas quanto ao nível de abrangência. Em relação às partes analisadas do documento, são classificadas em completa ou parcial, e quanto às ações de indexação, podem ser humana ou automática. Todas são válidas, porém a última apresenta a vantagem de reduzir custo e tempo.

Quanto às linguagens de indexação, são pautadas em instrumentos convencionais de uso das unidades de informação para a descrição dos conteúdos temáticos dos documentos. Classificam-se em controladas, naturais e livres. A orientação da indexação refere-se ao ajuste das necessidades dos usuários, vai além da escolha de linguagem e pode ser norteadas por especialistas, autores ou os próprios usuários.

A representação temática da informação, ou indexação de assunto, como é denominada por Lancaster (2004), dá ênfase à organização do conhecimento, porquanto sua principal característica é a substituição do item documental pela descrição sumarizada, com a função de demonstrar a essência do item e de funcionar como tática de recuperação, recurso para organizar e usar a informação. Entretanto não se trata de uma ação impessoal, uma vez que se devem propor conceitos adequados aos usuários do Sistema da Informação (SI) (GONÇALVES; OLIVEIRA; NEVES, 2016).

A ação de identificar itens documentais com base no seu conteúdo pode ser realizada em qualquer tipo de suporte de informação, ou seja, tudo pode ser reduzido a representações conceituais. Leiva (2012, p. 72) concebe que “[...] a indexação é um processo executado nos objetos suscetíveis de serem representados e nas solicitações dos usuários para, em última análise, satisfazer as necessidades de informação”. Para alcançar esse objetivo, é importante a qualidade da representação,

obtida por meio da fidedignidade aos originais e às suas formas significativas de se expressar.

Normalmente trabalha-se a indexação de textos impressos em seus diferentes formatos: livros, periódicos, jornais, trabalhos acadêmicos e leis. Mesmo que tenha suas particularidades, a indexação não evidencia diferença relevante. Porém a observação de Frederick Wilfrid Lancaster (2004), no início do capítulo 13, intitulado *Bases de dados de imagens e sons*, lembradas por Gonçalves, Oliveira e Neves (2016), é de que, quando pensamos no documento imagético como uma fotografia, observamos que seu referente não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação, logo, seu significado será distinto, razão por que são inerentes ao trabalho de indexação de imagens inúmeras dúvidas em decorrência da particularidade e da complexidade desse documento.

4.1.2 Análise documentária de fotografias

Em 1984, Shatford fez as primeiras reflexões teóricas para a catalogação descritiva de imagens e chamou à atenção para a ideia de que, embora os objetivos básicos a serem atendidos na descrição de documentos textuais ou imagéticos sejam semelhantes, os meios utilizados para alcançá-los podem ser diferentes. Para suprir a escassez de estudos na área de catalogação descritiva de imagens, definiu materiais pictóricos e discutiu sobre os objetivos da catalogação e da categorização desses artefatos. Para a autora, materiais pictóricos são: “desenhos, pinturas, slides, gravuras de arte, fotografias ou qualquer item predominantemente bidimensional, estático ou itens que transmitem informações em forma de imagens” (SHATFORD, 1984, p. 14, tradução nossa)³³.

Ao refletir sobre a catalogação descritiva, Shatford observou que um artefato imagético é, simultaneamente, arte e registro, por ser um objeto estético e uma fonte

³³ What is pictorial material? It is drawings, paintings, slides, art prints, photographs: any predominantly two-dimensional, static item or items that convey information in the form of images. (SHATFORD, 1984, p. 14)

de informação e concluiu que a catalogação descritiva deve contemplar o acesso tanto ao objeto estético quanto às informações que ele contém.

Para alcançar tal objetivo, a catalogação descritiva deve abranger três categorias: descrição, gênero ou forma e objeto. Na primeira categoria, a preocupação recai sobre a descrição do artefato, o objeto da imagem em si; na segunda camada, ao que ela exemplifica (gênero ou forma), e na terceira, em DE ou SOBRE o que é, ou seja, responde ao sujeito da imagem, e o conjunto de categorias é que irá oferecer o tema/assunto/conteúdo da imagem. Para exemplificar, a autora sugere que se considerem duas imagens: uma fotografia do Edifício Guaranty³⁴, em Buffalo, Nova York, projetado por Louis Sullivan e uma reprodução do retrato de Sir Joshua Reynolds³⁵ da Sra. Siddons³⁶ (Musa da Tragédia). O Edifício Guaranty é o assunto da fotografia, e a Sra. Siddons, o tema do retrato, mas o retrato de Reynolds também é o tema da reprodução, e não é, afinal, o próprio retrato, mas uma foto dele, e esses não são os mesmos trabalhos.

A reprodução do retrato de Sir Joshua Reynolds pode ser tratada como uma obra adaptada e descrever o relacionamento do retrato para a reprodução como a relação entre o trabalho e o trabalho relacionado (uma função de catalogação descritiva), e não, entre o trabalho e o assunto. Logicamente, o Edifício Guaranty deixaria de ser o assunto da fotografia e seria um trabalho ao qual o fotógrafo está relacionado. Para solucionar o problema, a autora introduz o conceito que leva em conta a natureza especial de obras pictóricas, a ideia de representação e esclarece que o cerne do problema está em pensar sobre o assunto da mesma forma que os

³⁴ O Edifício Guaranty (1895) é reconhecido internacionalmente como uma das obras-primas de Louis Sullivan, provavelmente, um dos arquitetos americanos mais importantes do Século XIX e, hoje, conhecido como o "pai do arranha-céu".

Fonte:

<http://pt.wikiarquitectura.com/index.php/Edif%C3%ADcio_Prudential_Guaranty>. Acesso em: 31 mar. 2014.

³⁵ Joshua Reynolds (1723-1792), inglês, um dos principais retratistas do Século XVIII, cujas técnica e habilidade influenciaram as gerações futuras de pintores retratistas. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Joshua_Reynolds>. Acesso em: 31 mar. 2014.

³⁶ Sarah Siddons, atriz shakespereana do Século XVIII, que marcou o teatro inglês. Fonte: <<http://oglobo.globo.com/pais/noblat/posts/2010/07/07/pintura-sra-siddons-como-musa-da-tragedia-1784-306144.asp>>. Acesso em: 31 mar. 2014.

indexamos nas obras textuais, porém o artefato imagético é uma representação e retrata o sujeito de uma imagem, mas não no mesmo sentido do assunto de um texto.

A fotografia não é o Edifício Guaranty, mas a representação dele; a reprodução da pintura não é a obra de Reynolds, mas uma representação da representação da Sra. Siddons. Dessa forma, a autora demonstra que o conceito de tema/assunto, desenvolvido para organizar acervos textuais, é insuficiente para organizar acervos imagéticos, e o conceito representação é valioso para identificar os assuntos de uma imagem e, conseqüentemente, subsidiar a escolha dos pontos de acesso mais claros para os assuntos de uma imagem. E complementa:

Pode-se conceber uma imagem como uma série de camadas, ou caixas dentro de caixas: no caso da reprodução do retrato da Reynolds, a primeira camada é o tema do retrato. Sra. Siddons, a segunda camada é o retrato de Reynolds a Sra. Siddons como a Musa da Tragédia, e a terceira camada é a própria reprodução (SHATFORD, 1984, p. 18, tradução nossa)³⁷.

A autora observa que se essas camadas/categorias não forem entendidas, haverá confusão entre os elementos que descrevem cada uma e podem deixar de dar acesso a uma camada importante, como no caso da reprodução. Se não tiver o trabalho representado, reconhecido como uma camada separada da reprodução, o artista será o responsável por reproduzir a data da reprodução e tomar o lugar do trabalho na descrição.

A autora também questiona sobre se não seria melhor descrever o trabalho representado e a reprodução e, depois, indicar a relação entre ambos. Para fundamentar suas ideias, ela cita o ensaio filosófico de Nelson Goodman [1976?], que apresentou a premissa de que a obra literária pode ser fielmente reproduzida, portanto permanece o mesmo trabalho. É impossível que isso ocorra com uma obra pictórica, por isso, cada cópia, não importa o quão semelhantes possam ser, é um novo trabalho. Em seguida, Shatford (1984) faz alusão a Antony Croghan (1972), que

³⁷ One can conceive of a picture as a series of layers, or boxes within boxes: in the case of the reproduction of the Reynolds' portrait, the first layer is the subject of the portrait. Mrs. Siddons; the second layer is the portrait by Reynolds, Mrs. Siddons as the Tragic Muse; and the third layer is the reproduction itself (SHATFORD, 1984, p. 18).

apresenta uma visão contrária, ao afirmar que um trabalho é o total de objetos relacionados com uma criação particular, por exemplo, discos, fitas e transcrições da obra de Beethoven, a Nona Sinfonia. Para Shatford são pontos de vista que se complementam. Croghan faz referência a uma criação especial, apesar de cada obra pictórica ser um trabalho único, e não, uma manifestação de outro trabalho, que pode estar relacionado a outro trabalho, e um objetivo do catálogo pode muito bem revelar essa relação. Assim, discute sobre o conceito de representação e suas relações - traduções e edições - catalogadas relacionadas a uma obra.

Quadro 06 - Trabalhos pictóricos relacionados

Termo	Definição	Exemplo
Representação	Fotos de reproduções da obra original	Mrs. Siddons, Guaranty Building
Tradução	Cópias ou adaptações da obra original, feitas em um meio diferente.	Xilogravuras baseado nas pinturas de Charles Willson Peale ³⁸ .
Edições	Cópias ou adaptações da obra original, feitas no meio original	O retrato de George Washington pintado por Gilbert Stuart ³⁹ , cópia de Rubens ⁴⁰ da pintura de Caravaggio ⁴¹

Fonte: Shatford (1986, p. 26, tradução nossa)

³⁸ Charles Willson Peale (1741-1827) foi um pintor e naturalista norte-americano. Típico do Iluminismo; tanto cientista quando artista, em seu campo de habilidades e interesse chegava a competir com Da Vinci.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Charles_Willson_Peale>. Acesso em: 31 mar. 2014.

³⁹ Gilbert Charles Stuart (1755-1828) foi um pintor norte-americano. Considerado como um dos mais destacados retratistas norte-americanos, cuja obra mais conhecida é George Washington (também conhecido como *O Ateneu* e *o Retrato inacabado*) que foi terminado em 1796. A partir de 1795, Stuart pintou George Washington numa série de retratos.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Gilbert_Stuart>. Acesso em: 31 mar. 2014.

⁴⁰ Apesar da rebeldia, das irreverências, da polícia, da prisão, das cores escuras, Caravaggio foi considerado por Rubens, Velásquez e Rembrandt como audacioso e inovador. Diziam que ele os ensinou a tornar a pintura religiosa ao mesmo tempo real e imediata.

Fonte:

<<http://www.allaboutarts.com.br/default.aspx?PageCode=12&PageGrid=Bio&item=0801P1>>. Acesso em: 31 mar. 2014.

⁴¹ Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) foi um pintor italiano atuante em Roma, Nápoles, Malta e Sicília, entre 1593 e 1610. Era considerado um artista barroco, estilo do qual foi o primeiro grande representante.

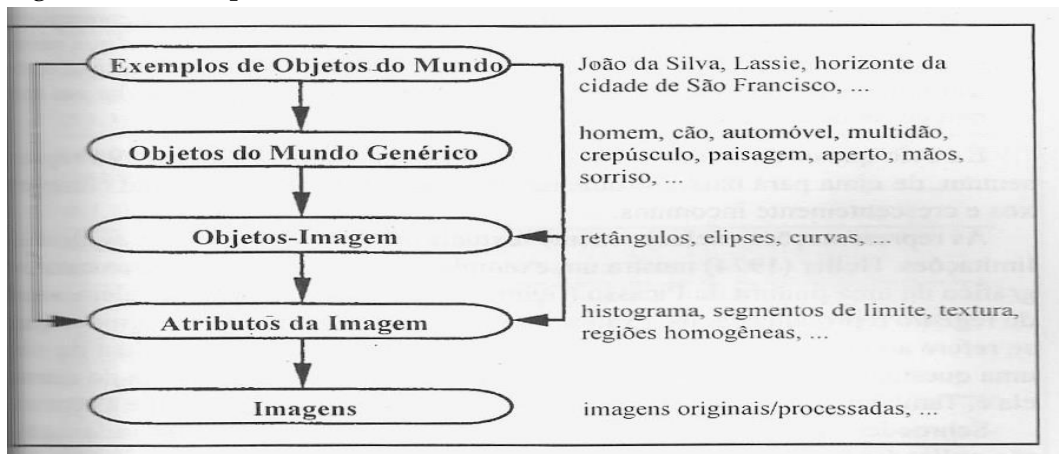
Fonte: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Caravaggio>>. Acesso em: 31 mar. 2014.

Shatford finaliza definindo uma obra pictórica como um trabalho único, original (manifestação), ao qual várias representações, traduções e edições estão relacionadas. Conforme quadro-resumo das relações entre trabalhos pictóricos apresentado pela autora, apresentado anteriormente.

Outros pesquisadores foram citados por Lancaster (2004), quando buscou responder às ambiguidades do processo de indexação de artefatos imagéticos, entre eles, Rasmussen (1997, p. 214), que rotula a indexação de imagem baseada em conceitos e conteúdo, considerando a primeira de nível alto, e a segunda, baixo, e cuja “descrição de imagens, com palavras, feitas por seres humanos” é a “baseada em conceitos, e a indexação de imagens por seus atributos intrínsecos é baseada em conteúdo”.

Como as imagens são polissêmicas, possibilitam uma extensa variedade de informações quando descritas, que podem ser qualificadas como exatas (conceitos, de nível alto), quando, por exemplo, utilizam-se nomes próprios; e imprecisas, quando formas, cores e texturas (conteúdo, nível baixo) passam a ser detalhadas. Esse é o principal diferencial em relação à indexação de documentos textuais, ou seja, os elementos constituintes da informação nas imagens fotográficas são revelados por seus aspectos representativos conceituais e de conteúdo. Ao fazer essa observação, Lancaster apresenta o quadro de Mehrotra (1997), que exhibe os níveis fundamentais das características classificadas como níveis variáveis de abstração:

Figura 21 - Principais níveis de abstração na base de dados de um museu de arte



Fonte: Lancaster (2004, p. 215)

Observa-se que a recuperação de imagens baseada em conteúdo⁴², ou seja, por meio dos atributos da imagem, no nível médio de abstração, é caracterizada por meio de dois requisitos: as consultas que envolvam ou não processamento e a análise de imagem.

Diversas experiências foram desenvolvidas com essa abordagem (baseada em conteúdo) e concluiu-se que não era satisfatória para atender às necessidades dos usuários da base de dados, como refere Lancaster (2004, p. 220): “É importante reconhecer, contudo, que a maioria dos usuários de bases de dados de imagens provavelmente não fará buscas sobre aspectos mais abstratos, como cor, forma e textura, embora possam empregá-las para limitar ainda mais uma busca”.

Diferentes níveis de abstração geram complexos problemas de indexação, visto que a indexação de imagens, por meio de descrições verbais, é mais subjetiva e incoerente do que a indexação de textos. Lancaster continua apresentando propostas para solucionar tal dificuldade, como a de Schroeder que, em 1999, delineou três diferentes camadas de indexação para imagens do arquivo de mídias da *General Motors*: “objetos (aquilo que é representado – por exemplo, um caminhão Chevrolet ano 1935), estilo (por exemplo, uma fotografia imparcial *versus* uma fotografia atraente de um veículo) e implicações (por exemplo, ilustra a grande durabilidade do veículo)” (LANCASTER, 2004, p. 216, destaque nosso).

Sempre em busca da melhor solução para a complexidade da ação, expõe a sugestão de Brown (1996) para o que chamou de indexação democrática, que é a indexação orientada pelos usuários das imagens, opinião defendida por outros autores, como Liu e Li (2002), que propuseram um sistema cujos termos de indexação eram oriundos dos utilizados nas buscas dos usuários do sistema (LANCASTER, 2004, p. 217).

⁴² Chamada característica de nível baixo: forma, cor e textura da imagem.

4.2 NÍVEIS DE ANÁLISE DOCUMENTÁRIA DE IMAGENS

As diversas metodologias apresentadas para AD de conceito informacional de imagens partem da teoria da análise iconológica⁴³ do crítico e historiador de arte, Erwin Panofsky⁴⁴ (2007), cujo método instituiu três níveis de análise, apresentados no Quadro 07.

Quadro 07 – Níveis de análise da imagem de Panofsky

Pré- iconográfico	I. Tema primário ou natural, subdividido em fatural e expressional	Descrição (análise pseudoformal) de objetos e ações representados (referentes). Exemplo: homem, mulher, casal, beijo, espaço urbano, avenida, pedestres, marinheiro, enfermeira.	 45
Iconográfico	II. Tema secundário ou convencional	Análise dos assuntos (temas específicos e conceitos) expressos na imagem (significado). Exemplo: Nova Iorque, Avenida Times Square, Glenn Edward McDuffie (marinheiro), Edith Shain (enfermeira).	
Iconológico	III. Significado intrínseco ou conteúdo	Interpretações específicas e profundas do significado intrínseco ou conteúdo (símbolo). Exemplo: beijo ousado, beijo espontâneo, comemoração, emoção.	

Fonte: Panofsky (2007, p. 64)

A presença do referente (objeto focado) projeta sua intensa interferência no processo e, no último nível, registra-se a grande dificuldade de fazer a análise documental de imagens, visto que consiste em separar a denotação da conotação.

⁴³ A 'leitura' iconográfica é uma análise descritiva; já a 'leitura' iconológica é uma interpretação (PANOFSKY, 2007, p. 53-54).

⁴⁴ 1892-1968.

⁴⁵ Fotografia intitulada O Beijo, feita pelo fotógrafo Victor Jorgesen, em 14 de agosto de 1945 em New York, em que ele registrou o retorno dos soldados para casa no fim da II Guerra Mundial. Disponível em: <<http://dlacombefoto.wordpress.com/tag/victor-jorgensen/>>. Acesso em: 14 set. 2016.

Smit (1987), em seu trabalho, *A análise da imagem: um primeiro plano*, apresenta quatro propriedades da AD de imagens, que diferem dos documentos textuais e audiovisuais: pseudotransparência, transcodificação, informações técnicas e interpretação.

As características apresentadas por Smit devem ser observadas no momento de descrever a imagem, porquanto a fotografia traz a ilusão de realidade, logo, não é uma cópia fiel do mundo e de seus acontecimentos. Por essa razão, a autora expõe a pseudotransparência. A transcodificação, como processo de tradução de um código (icônico) para outro (verbal), apresenta dificuldades inerentes da tradução, quais sejam: seleção de informação, perda de precisão e possibilidade de erro. Smit (1987, p. 103) assim exemplifica: “Ex.: Vejo uma ‘boina’ e indexo ‘chapéu’, porque meu tesouro não prevê maiores detalhes”. Ressalta a importância de se descreverem as informações técnicas, ou seja, as condições de produção da imagem, por meio das quais ocorrem bastantes transformações. Por último, apresenta a interpretação e adverte:

A associação entre a imagem e o real está de tal forma incorporada na leitura da imagem, que a percepção da imagem se torna difícil e demanda certo treinamento. Consequentemente, na medida em que a dissociação entre a *imagem* e o *real* é difícil, é igualmente problemática a distinção entre o que seja *descrição* e *interpretação*, uma vez que a descrição da imagem, pela operação de tradução do código icônico para o código verbal [...] cria condições para sua interpretação (SMIT, 1987, p. 104, destaque nosso).

A autora finaliza chamando à atenção para o que denomina de regra básica na análise de imagens: “[...] não precisa chegar a uma especificidade muito grande [...]”. (SMIT, 1987, p. 107). Para que o comedimento esteja presente e o documentalista não peque por excesso ou omissão, apresenta duas recomendações:

- **Para evitar omissão:** utilizar as categorias de descrição propostas por Ginette Bléry (1976), adaptadas das utilizadas em análise textual: **Quem** (seres), **Onde** (espaço), **Quando** (tempo), **Como** (técnica) e **O que** (ação).

- **Para evitar excesso:** critério do 1º e do 2º planos – a ênfase deverá ser para descrição do primeiro plano, pois o segundo só deverá ser citado quando modificar literalmente a leitura do primeiro (SMIT, 1987).

Para a AD, podem-se preferir os dois primeiros níveis o pré-iconográfico e o iconográfico - em decorrência da clara associação ao referente, e deixar de lado o iconológico, por incorporar valores socioculturais e ideológicos à interpretação, visto que a subjetividade é inerente a sua utilização. Porém, é falaz tal concepção de quando o acervo busca atender a uma demanda simbólica. Não devemos esquecer que a imagem tem ambas as funções: representativa e simbólica.

A partir das abordagens, nasce a possibilidade de constituir grades de níveis variados de análises de imagens para representar a informação imagética. Perguntas ou categorias, como QUEM?, ONDE?, QUANDO?, COMO? e O QUE?, guiam a descrição.

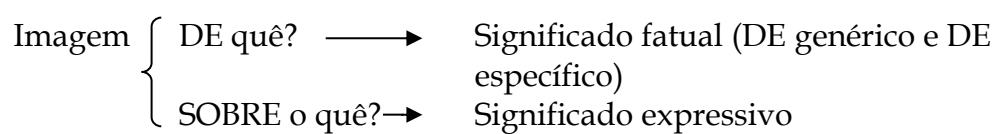
Quadro 08: AD da imagem a partir da utilização de categorias textuais adaptada por Bléry

CATEGORIAS	REPRESENTAÇÃO DO CONTEÚDO DAS IMAGENS	
QUEM	Identificação do 'objeto focado': seres vivos, artefatos, construções, acidentes naturais etc. Exemplo: Glenn Edward McDuffie, Edith Shain.	
ONDE	Localização da imagem no 'espaço' geográfico ou espaço da imagem (p. ex. São Paulo ou o interior de uma danceteria). Exemplo: Estados Unidos, Nova Iorque, Avenida Times Square.	
QUANDO	Localização da imagem no 'tempo: tempo cronológico ou momento da imagem (p. ex. 1966, noite, verão). Exemplo: 14 de agosto de 1945; retorno dos soldados para casa no fim da II Guerra Mundial.	
COMO/O QUÊ	Descrição de atitudes ou 'detalhes' relacionados ao "objeto focado", quando ele é um ser vivo (p. ex. cavalo correndo, criança trajando roupa do Século XVIII). Exemplo: casal se beijando.	

FONTE: Smit (1996, p. 32, com adaptação nossa)

Nove anos depois, já em 1996, Smit publicou *A representação da imagem*, em que reafirma que não seria possível transpor a metodologia adotada para itens textuais dos imagéticos. A autora apresenta o conceito de fotografia-índice de Dubois, avaliando-o como promissor para documentação, visto que aponta o cerne da representação: o referente.

Shatford (1984), fundamentada em Panofsky, alega que a imagem é respectivamente específica e genérica, logo, deverá ser representada nos níveis pré-iconográfico e iconográfico, o que é diferente do significado iconológico (símbolo), que equivale ao significado expressivo e vai além da indexação baseada em conteúdo (cor, forma e textura). Assim, adentra a linha de raciocínio para representação da imagem.



Partindo desses parâmetros para identificar o conteúdo informacional da imagem, toda imagem pode ser: genericamente e especificamente DE alguma coisa e SOBRE alguma coisa; o DE se aproxima do referente, portanto se relaciona aos níveis pré-iconográfico e iconográfico, e o aspecto SOBRE, à interpretação do tema, logo, corresponde ao nível iconológico.

Em 1986, Shatford relacionou essa concepção à ideia de classificação facetada de Ranganathan (1930), por ser um instrumento que facilita a representação, a organização e a posterior recuperação da informação, e desenvolveu uma forma de identificar os tipos de assunto que uma imagem pode ter e empregar esquemas de indexação específicos.

As diferentes facetas para classificar os sujeitos das fotografias poderão ser definidas inicialmente como as que contêm as respostas para a série de perguntas: quem? O quê? Quando? e Onde?. Cada uma dessas facetas pode ser subdividida em aspectos baseados no DE quê? e SOBRE o quê?

Quadro 09 - Classificação facetada dos temas de fotos

Ranganathan	Biblioteca Nacional	Facetas	Específica de	Genérico de	Sobre	Não faceta - particulares - tematicidade
Personalidade assunto	Antropomófico (semelhante ao homem) Zoológico, Mineral, objetos manufaturados	QUEM? Animadas e inanimadas, objetos e seres concretos.	Individualmente nomeados pessoas, animais, coisas ...	Tipos de pessoas, animais, coisas.	Seres míticos (Genéricos / Específicos) Abstrações manifestadas ou simbolizadas por objetos ou seres.	
Energia	Ações, temas	O QUÊ? São os objetos e seres fazendo (ações, eventos, emoções)	Eventos Individualmente, nomeados	Ações, condições	Emoções Abstrações manifestadas por por ações, eventos	
Espaço	Lugar	ONDE? Local, lugar; lugar cosmográfico, lugar geográfico, lugar arquitetônico.	Localização geográfica individualmente nomeada	Tipo de lugar geográfico ou arquitetônico	Locais simbolizados (Genéricos/ Específico) Abstrações manifestadas por localidade	
Tempo	Tempo	QUANDO? Tempo: linear ou cíclico	Tempo linear; datas ou períodos	Tempo cíclico; temporadas, estações, hora do dia	Emoções ou resumos simbolizados por ou manifestados por tempo	

Fonte: Shatford (1986, p. 49, tradução nossa)

Em 1994, Sara Shatford Layne⁴⁶ ampliou os estudos publicados em 1986 e postulou que a indexação de imagens deve dar acesso a imagens com base em seus

⁴⁶ Chefe do Departamento de Catalogação da Biblioteca de Ciências e Engenharia do sistema de biblioteca da UCLA (*University of California/Los Angeles*).

atributos, e que ela deve possibilitar acesso aos agrupamentos de imagens não apenas individualizadas. Para a autora, os atributos de imagens podem ser divididos em quatro: biográficos, assunto/tema, exemplificação e de relacionamentos. O primeiro envolve não só a autoria (pintor, fotógrafo etc.) como também o local de origem e todas as informações de aquisição da imagem (quem adquiriu, quanto custou).

A característica assunto/tema apresenta três aspectos particularmente importantes para as imagens: que uma imagem pode ser DE (referente/concreto) e/ou SOBRE (significado/abstrato); que é, simultaneamente, GENÉRICA e ESPECÍFICA; e que os sujeitos de uma imagem podem ser classificados em quatro facetas: tempo, espaço, atividades e eventos e objetos. Tais facetas são usadas de forma muito ampla e incluem tanto seres animados quanto inanimados.

No terceiro atributo - o da exemplificação - a imagem é de um tipo particular, tem características próprias (objeto modelo), como, por exemplo, de gravura, fotografia e cartaz (materiais especiais), diferente de uma imagem que representa gravuras ou fotografias ou cartazes.

O quarto atributo apresentado é o de relacionamentos, que pode ser associado não só a outras imagens e objetos, mas também a obras textuais. É importante indicar a existência e a natureza dessas relações, por exemplo, um esboço e a pintura concluída; projetos arquitetônicos e uma imagem do edifício acabado. A autora considera, ainda, que esse conjunto de atributos pode ser utilizado para dar acesso às imagens e aos seus agrupamentos.

Smit (1996) elaborou um quadro-resumo com base no trabalho de Shatford (1986) e desenvolveu a seguinte grade de análise:

Quadro 10 - Categorias de representação das imagens de Shatford

CATEGORIAS	Imagem	Definição geral	DE Genérico	DE Específico	SOBRE
QUEM	 47	Animado e inanimado, objetos e seres concretos.	Essa imagem é de quem? De que objetos? De que seres? Ex.: Ponte	De quem se trata especificamente? Ex.: Ponte JK	Os seres ou objetos funcionam como símbolos de outros seres ou objetos? Representam a manifestação de uma abstração? Ex.: Urbanização, arquitetura dos anos 90.
ONDE	 48	Onde está a imagem no espaço?	Tipos de lugares geográficos, arquitetônicos ou cosmo-gráficos. Ex.: Selva	Nomes de lugares geográficos, arquitetônicos ou cosmo-gráficos. Ex.: Amazonas	O lugar simboliza um lugar diferente ou mítico? O lugar representa a manifestação de um pensamento abstrato? Ex.: Paraíso (supõe um contexto que permita essa interpretação)
QUANDO	 49	Tempo linear ou cíclico, datas e períodos específicos, tempos recorrentes.	Templo cíclico Ex.: Primavera	Tempo linear Ex.: 2006	Raramente utilizado, representa o tempo para a manifestação de uma ideia abstrata ou símbolo? Ex.: Esperança, fertilidade, nascimento
O QUÊ	 50	O que os objetos e os seres estão fazendo?	Ações, eventos. Ex.: Morte	Eventos individualmente nomeados.	Que ideias abstratas (ou emoções) essas ações podem simboli-

⁴⁷ Fonte: Portal Brasil. Conteúdo publicado sob a licença Creative Commons CC BY ND 3.0 Brasil. Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/governo/2010/03/copy_of_ponte-jk>. Acesso em 20 maio 2014.

⁴⁸ Fonte: Wikipédia. Amazônia. Conteúdo publicado sob a licença Creative Commons CC BY ND 3.0. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Floresta_amazonica#mediaviewer/Ficheiro:Amazonie.jpg>. Acesso em: 20 maio 2014.

⁴⁹ Fonte: Wikipédia. Primavera. Conteúdo publicado sob a licença Creative Commons CC BY ND 3.0. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Primavera#mediaviewer/Ficheiro:XN_Fruehjahrsbiese_00.jpg>. Acesso em: 20 maio 2014.

CATEGORIAS	Imagem	Definição geral	DE Genérico	DE Específico	SOBRE
		Ações, eventos, emoções.		Ex.: Pietá	zar? Ex.: Dor (emoção)

Fonte: Smit (1996, p. 33, com adaptação nossa)

Otimista, Smit (1996, p. 34) completa suas reflexões: “Já dispomos de uma grade de leitura da imagem, sendo necessário operacionalizá-la de forma tal que os procedimentos a serem propostos garantam tanto a qualidade quanto a eficácia da representação da imagem” e complementa com o que é menos sistematizado: forma e conteúdo. Para ela, o conceito (referente) deve ser analisado próximo ao conteúdo, agrupados na categoria expressão fotográfica, consequentemente, a representação da imagem conjectura o estabelecimento de uma gramática: “regras de conjunção para as duas grades de leitura”. (p. 35), ou seja, sugere que a construção de significados será alcançada por meio da justaposição DO QUÊ (conteúdo informacional) e COMO (dimensão expressiva) a imagem expressa.

Smit (1996) conclui o artigo dizendo que, futuramente, pretende introduzir questões referentes a tipologias das imagens. Isso nos faz recordar que, na mesma década, concebia-se que a descrição de imagens, baseada em conteúdo de nível baixo (formas, cores, textura), considerando-se os detalhes intrínsecos às imagens, ou seja, os elementos constituintes da informação imagética, não seria aceitável para atender às necessidades dos usuários da base de dados que não faziam buscas utilizando tais informações (LANCASTER, 2004).

⁵⁰ Fonte: Wikipédia. Pietá. Foto de Stanislav Traykov (4 December, 2005). Conteúdo publicado sob a licença Creative Commons CC BY 2.5. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0_%28Michelangelo%29#mediaviewer/Ficheiro:Michelangelo%27s_Pieta_5450_croptncleaned.jpg>. Acesso em: 20 maio 2014.

4.3 EXPRESSÃO FOTOGRÁFICA OU DIMENSÃO EXPRESSIVA DA IMAGEM?

Lacerda (1993), em *Os sentidos da imagem: fotografias em arquivos pessoais*, expressa sua opinião sobre a relevância de se observar a *Dimensão Expressiva* na AD de imagens:

[...] a fotografia apresenta esses dois aspectos: imagem e objeto. Acrescentaríamos ainda um outro, estreitamente relacionado à imagem, e que diz respeito à sua expressão. Essa *expressão seria a forma como uma imagem é mostrada*, estando ligada a uma linguagem que lhe é própria e que envolve a técnica específica empregada, a angulação, o enquadramento, a luminosidade, o tempo de exposição, entre outros. Essas três dimensões do registro fotográfico – conteúdo, expressão e forma – é que constroem, em última instância, a mensagem que informa (LACERDA, 1993, p. 43, destaque nosso).

Em trabalho apresentado em um encontro ocorrido em Havana/Cuba, no ano de 1997, Smit apresentou uma proposta para a análise de conteúdo de fotografias com a adaptação de uma tipologia de imagem (retrato, paisagem, natureza morta etc.) arranjada para os propósitos documentais. Naquele momento, a autora debatia sobre o comportamento anárquico da fotografia no âmbito de três instituições de memórias: bibliotecas, arquivos e museus, porquanto são instituições que buscam preservar a memória, porém atribuem diferentes funções e tratamento ao documento. A fotografia apresenta problemas de indexação para todas elas. A autora assim exemplifica:

A biblioteca, por exemplo, mantém o hábito de tratamento unitário de documentos, e se sente intimidada mediante enormes coleções de fotografias e nesse momento começa a perceber que o tratamento unitário não é viável. Arquivos, das séries documentais levam à análise da função dos documentos, entretanto, a fotografia possui função e conteúdo informacional, que muitas vezes sobrepõe-se à função. Finalmente, museus, dedicados ao tratamento de objetos sentem o desconforto por perceber que as fotografias são objetos, mas que ao mesmo tempo, impõem-se como imagens. Esses exemplos são certamente caricaturais, não representam todas as realidades enfrentadas pelo profissional da informação, mas indicam o "caráter anárquico" da fotografia. Fotografias não se submetem a qualquer

lógica existente, mas impõe a sua própria lógica. Os trabalhadores das instituições “coletoras da cultura” devem tentar entender a lógica imposta pelas fotografias, a fim de regressar seu tesouro para a sociedade (SMIT, 1997, p. 2, tradução nossa)⁵¹.

Refletindo sobre a fotografia como um objeto informativo, sua coerência está no que revela (conteúdo informacional). É obtido com uma série de intenções. O item resultante pode ser tratado e recuperado, independentemente do tipo de instituição que guarda e preserva. Com base nessa consideração, a autora faz dois questionamentos:

Por que a literatura da Ciência da Informação declara o tratamento de fotografias limitado ao que elas mostram, ou a seu conteúdo informacional? [...] desprezando sua Dimensão Expressiva? Nossa experiência com usuários de fotografias demonstra que a eles interessam tanto o objeto fotografado quanto a Dimensão Expressiva da imagem; Quão abstrato e/ou indicial é seu conteúdo informacional? (SMIT, 1997, p. 4, tradução nossa).

As questões elaboradas mostram que o duplo caráter das fotografias - conteúdo e forma - tem que ser incorporado ao processo de indexação. A segunda questão é um desenvolvimento da primeira, uma vez que a indexação de assuntos de fotografias tem que juntar os dados de conteúdo aos expressivos.

Segundo a autora, a análise de imagens fixas deve observar três parâmetros informativos: *o que* mostra (o conteúdo informacional); *como* mostra (a forma usada para mostrar tal conteúdo - a Dimensão Expressiva) e *onde* mostra (o documento

⁵¹ [...] The library, for example, maintains the habit of unitary treatment of documents, and feels overwhelmed before enormous photographic collections and at this point comes to realize that the unitary treatment is not feasible. Archives, likewise, organized to treat the documents in series related to their functions, discover themselves juxtaposing the function of the photographic documents to the perception that they also bear imagens with an informational content. Finally, museums, dedicated to the treatment of objects feel uncomfortable facing documents that are objects, but objects that, at the same time, impose themselves as images. These examples are certainly caricature and do not represent all the realities confronted by the information professional, but indicate the "anarchic character" of photographs. Photographs do not submit themselves to any existing logic but impose their own logic. The workers of the "culture collecting institutions" must try to understand the logic imposed by photographs, in order to return their treasure to society. (SMIT, 1997, p. 2)

fotográfico como objeto físico, pois irá informar o meio e as técnicas empregadas para obter a fotografia) (SMIT, 1997).

Quadro 11 - Grade de análise de imagem

Imagem	Categoria	Nível denotativo		Nível conotativo
		Aspecto genérico	Aspecto específico	
	<i>Quem/O que</i>	Mãos		Miséria, desigualdade, fome, desnutrição.
	<i>Onde</i>		Karamoja, Uganda	
	<i>Quando</i>		1980	
	<i>Como</i>	Mãos dadas		

Fonte: Smit (1997, p. 9, tradução e adaptação nossa)

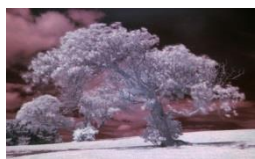
Para incluir a expressão fotográfica na análise de imagens, a autora selecionou categorias de dados visíveis para o usuário de arquivos fotográficos, por exemplo: imagem, ótica, tempo de exposição, luminosidade, quadros (frames) e posição da câmara. Com essas observações baseadas em Bléry (1981) e em Lacerda (1993), Smit propõe um modelo de grade de análise para a dimensão expressiva da fotografia:

Quadro 12 - Categorias de representação da dimensão expressiva da fotografia

Categoria	Variáveis	Exemplo ⁵³
Imagem	Retrato, paisagem fotomontagem Os efeitos especiais (fotografias estroboscópicas, alto contraste etc.)	

⁵² Fonte: Revista Bula. Criança da província de Karamoja (Uganda), de mãos dadas com um missionário. De Mike Wells (abr. 1980). Disponível em: <<http://www.revistabula.com/1093-10-fotografias-tristes-historia-lista-listas/>>. Acesso em: 20 maio 2014.

⁵³ Fonte: Wikipédia. Fotomontagem. Fotomontagem de Mmxx. Conteúdo publicado sob a licença Creative Commons CC BY-SA 3.0. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Fotomontagem#mediaviewer/Ficheiro:Photomontage_%28Forggensee_Panorama%29_-2.jpg>. Acesso em: 20 maio 2014.

Categoria	Variáveis	Exemplo ⁵³
Ótica	A utilização de lentes (olho de peixe, grande angular etc.) Utilização de filtros (<u>infravermelho</u> , ultravioleta etc.)	 54
Tempo de exposição	Instantânea, pose, de <u>longa exposição</u> .	 55
Luminosidade	Luz do dia , noite, contraluz.	 56
Quadros e posição da câmera	Quadros do objeto fotografado (vistas gerais ou parciais); Quadros sobre seres vivos (plano geral, médio ou americano; <u>detalhe</u> etc.) Posição da câmera (aéreo, submarino, subterrâneo, etc.)	 57

Fonte: Smit (1997, p. 10-11, tradução e adaptação nossa)

Em *Análise documentária de documentos fotográficos*, Smit (2011) reafirma que a fotografia continua presente nas instituições de memórias e que persiste a confusão a respeito do seu tratamento por quem custodia e organiza tais acervos.

Manini (2002, 2004 e 2007) apresenta trabalhos em que acrescenta a grade de análise de Shatford (1986) e a categoria expressão fotográfica de Smit (1996). Além disso, apresenta sugestão de alteração da tabela de categorias para a análise de

⁵⁴ Fonte: Wikipédia. Infrared photography. Fotografia infravermelha de Dschwen. Conteúdo publicado sob a licença Creative Commons CC BY-SA. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Tree_example_IR.jpg>. Acesso em: 20 maio 2014.

⁵⁵ Fonte: Freefoto. Autoestrada à noite. De Ian Britton. Disponível sob a licença Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0. Disponível em: <http://s3.freefoto.com/images/21/77/21_77_20_prev.jpg>. Acesso em: 20 maio 2014.

⁵⁶ Fonte: Freefoto. Por do sol. Disponível sob a licença Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0. Disponível em: <http://s3.freefoto.com/images/05/42/05_42_2_prev.jpg>. Acesso em: 20 maio 2014.

⁵⁷ Fonte: Freefoto. Pastor alimentando filhote ovelha. De Ian Britton. Disponível sob a licença Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0. Disponível em: <http://s3.freefoto.com/images/07/05/07_05_4_prev.jpg>. Acesso em: 20 maio 2014.

imagens a partir de como a fotografia expressa seu conteúdo informacional, sugerida por Smit (1997), e uma proposta dos recursos técnicos a serem analisados.

Quadro 13 - Tabela de recursos técnicos e variáveis

Recursos técnicos	Variáveis
Efeitos especiais	- fotomontagem - estroboscopia - alto-contraste - trucagens - esfumação
Ótica	- utilização de objetivas (<i>fish-eye</i>, lente normal, grande-angular, teleobjetiva etc.) - utilização de filtros (infravermelho, ultravioleta etc.)
Tempo de exposição	- instantâneo - pose - longa exposição
Luminosidade	- luz diurna - luz noturna - contraluz - luz artificial
Enquadramento	- enquadramento do objeto fotografado (vista parcial, vista geral etc.) - enquadramento de seres vivos (plano geral, médio, americano, <i>close</i>, detalhe)
Posição de câmara	- câmara alta - câmara baixa - vista aérea - vista submarina - vista subterrânea - microfotografia eletrônica - distância focal (fotógrafo/objeto)
Composição	- retrato - paisagem - natureza morta
Profundidade de campo	- com profundidade: todos os campos fotográficos nítidos (diafragma mais fechado) - sem profundidade: campo de fundo sem nitidez (diafragma mais aberto)

Fonte: Manini (2002, p.91-92; 2004, não paginado; 2007, não paginado)

O profissional de indexação analisa a fotografia inspecionando se há os dados elencados na primeira coluna, para apontar quais variáveis da segunda aparecem como técnica. Esse pressuposto do registro das informações técnicas trará

melhorias para a indexação de imagens, visto que ampliará o conjunto de dados sobre o item analisado, respondendo a esta equação apresentada por Smit (1996, p. 34): “Imagem = conteúdo informacional + expressão fotográfica”. Assim, conceitua a dimensão expressiva como “[...] a parte da imagem fotográfica dada pela técnica: é a aparência física através da qual a fotografia expressa seu conteúdo informacional; é a extensão significativa da fotografia manifestada pela forma como a imagem se apresenta (revelada pela técnica)” (MANINI, 2002, p. 47; 2004, não paginado; 2007, não paginado).

Manini (2002) entende que a indexação de fotografias não requer intensa revisão e reformulações nos métodos e nas técnicas, mas é preciso transformar o modo de usar. Convém lembrar que o usuário de acervos fotográficos não se concentra apenas naquilo que a fotografia traz como conceito e conteúdo, mas também na maneira como esse conteúdo é expresso, ou seja, como aparece como registro imagético.

Manini (2002) deixa claro que não é uma proposta acabada, mas aberta, em que poderão ser incorporados diversos aspectos da dimensão expressiva. Assim motivada, propõe uma grade⁵⁸ para a AD de fotografia, em que acrescentou a técnica, que originou a dimensão expressiva, cuja coluna será completada com dados da tabela de recursos técnicos e variáveis:

⁵⁸ A parte com fundo na cor AZUL forma a grade de Smit (1997) e reúne as categorias de Shatford (1994).

Quadro 14 - Grade de análise de imagem - inclui a dimensão expressiva

	Conteúdo informacional		Dimensão Expressiva	Fotografia
	DE	SOBRE ⁵⁹		
Categoria	Genérico	Específico	Plano fechado com detalhe	
<i>Quem/O que</i>	Homem jovem, medalha, evento esportivo.	Atleta (brasileiro), ginasta (brasileiro), Arthur Zanetti, medalha de ouro.		
<i>Onde</i>		Londres, Inglaterra		
<i>Quando</i>		2012		
<i>Como</i>	Seguindo, mostrando, rindo			

FONTE: Manini (2002, p.105; 2004, não paginado; 2007, não paginado)

A análise será feita por meio das respostas dos questionamentos: quem/o quê?, onde?, quando? e como?, provenientes de Bléry (1976), acordados por Smit (1996). Da grade de Smit (1997), observa-se a intersecção das perguntas acima com o DE Genérico e Específico e o Sobre de Shatford (1986) com a Dimensão Expressiva proposta por Manini (2002, 2004, 2007), como observaram Gonçalves; Oliveira; Neves (2016).

Examinando as metodologias desenvolvidas, com o objetivo de estudar as informações imagéticas contidas no conjunto de fotografias pertencentes ao arquivo privado pessoal de José Simeão Leal e, com base nelas, de refazer as redes de

⁵⁹ A área com fundo na cor AZUL forma a grade de Smit (1997) e reúne as categorias de Shatford (1994).

⁶⁰ Fonte: UOL. Olimpíadas 2012. De REUTERS/Nacho Doce. Disponível em: <<http://olimpiadas.uol.com.br/>>. Acesso em: 20 maio 2014.

sociabilidade nas quais esse editor estava inserido, Barros construiu a seguinte assertiva em relação à proposta de Manini (2002, 2004, 2007):

Acreditamos ser relevante essa proposta na medida em que o acervo que será analisado constitui-se de fotografias produzidos através de equipamentos não digitais (o status da fotografia digital requer uma discussão mais longa, o que fugiria dos objetivos propostos), além do mais, da mesma forma que a imagem de um líder pode ser construída a partir do ângulo utilizado pelo fotógrafo (de baixo para cima, de cima para baixo, em close, através de uma lente grande-angular etc.), a forma com o indivíduo é representação [sic] através da fotografia interferem na maneira como percebemos sua inserção ou não nos ambientes e seu pertencimento aos grupos sociais dos quais supostamente foi integrante (BARROS, 2012, p. 25).

Assim fundamentada, Barros (2012) propôs a seguinte grade de análise:

Quadro 15 - Grade de análise de imagem proposta por Barros

JSL (identificação do banco de dados)	Conteúdo informacional	Imagem (identificação numérica) JSL ft01
	Conteúdo genérico/sentido denotativo: (informação imagética) Homem, jovem, terno, gravata-borboleta, óculos redondos.	
	Conteúdo específico:	Sequência narrativa: fotografia isolada (Intertextualidade)
	Sentido conotativo: (interpretação da imagem) Introspecção; juventude; formalidade.	
	Onde: Estudo fotográfico Eletro Foto, Recife - PE (contextualização da imagem)	Identificação dos indivíduos: José Simeão Leal (contextualização da imagem)
	Quando: [?] (contextualização da imagem)	
Informações sobre o suporte: Formato cartão postal; três cópias - uma com contorno recortado; 8,5 x 13,5cm	Dimensão expressiva: (informação técnica) Formato oval; pose; plano frontal; iluminação artificial direta, esquerda para direita; fundo neutro; sépia.	Configuração: não identificado (descrição da relação de sociabilidade)

FONTE: Barros (2012, p. 29)

Gonçalves, Oliveira e Neves (2016) analisam a grade de análise proposta por Barros (2012) e percebem que ela inclui categorias informacionais apontadas por Lacerda (1993), como capitais para analisar as informações imagéticas dos arquivos

pessoais, precisamente do acervo fotográfico, pois, nesse ambiente, a fotografia é muito mais do que a imagem em si, apesar de ser representada como objeto. A autora declara que, por meio das categorias da indexação descritiva, pode-se identificar a imagem, com forte faculdade informativa. São elas: “código do documento, autor, título ou legenda (descrição dos eventos e das pessoas retratadas), local, data, descrição física do documento (tipo, cor, dimensões) e notas” (LACERDA, 1993, p. 41-42), que servem para contextualizar e dar unidade e sentido à imagem. Lembra, por exemplo, a importância de se registrar o código da fotografia⁶¹, não só por nortear o arranjo⁶² do arquivo, mas por reportar ao fundo⁶³ ao qual pertence, e considerada informação documental por assegurar o respeito à proveniência⁶⁴. E afirma: “Sem identificação, a foto pouco informa” (LACERDA, 1993, p. 46). Conclui acrescentando a expressão⁶⁵ aos aspectos - imagem e objeto - da fotografia.

Diante do contexto sobre leitura e indexação de imagens, Pato (2015) observa os trabalhos daqueles que fundamentaram as pesquisas na área, Panofsky e Shatford Layne, procurando destacar como a lógica dos signos peirciniano, para demonstrar porque devemos seguir a semiótica. Assim, ressalta que Shatford enfatiza o processo descritivo que sobrevém do nível pré-iconográfico de Panofsky, sem descartar totalmente o nível iconográfico, rejeitando o nível iconológico por seu aspecto simbólico. Porém o autor adverte: “[...] o nível iconográfico também esconde aspectos simbólicos, no sentido semiótico.” (PATO, 2015, p. 97). Em seguida, analisando e citando Panofsky, com seu método baseado em três níveis de significado, explica:

⁶¹ Composto pelas iniciais do nome do titular do arquivo acrescido de uma numeração sequencial.

⁶² Sequência de operações intelectuais e físicas que visam à organização dos documentos de um arquivo ou coerção, de acordo com um plano ou quadro previamente estabelecido. (ARQUIVO NACIONAL (Brasil), 2005, p. 37)

⁶³ Conjunto de documentos de uma mesma proveniência. (ARQUIVO NACIONAL (Brasil), 2005, p. 97)

⁶⁴ Princípio básico da Arquivologia, segundo o qual o arquivo produzido por uma entidade coletiva, pessoa ou família não deve ser misturado com os de outras entidades produtoras. É também chamado de princípio do respeito aos fundos. (ARQUIVO NACIONAL (Brasil), 2005, p. 136)

⁶⁵ A forma como uma imagem é mostrada.

[...] O primeiro nível de significado, o pré-iconográfico, vincula-se semioticamente ao **ícone**, que representa algum objeto, existente ou não no mundo visível, e ao **índice**, o signo que indica uma possibilidade descritiva e significativa sobre o ícone.

No **segundo nível**, a **iconografia** é formada pelo assunto **secundário ou convencional**. Portanto, **simbólico** ao nível semiótico, pois tudo o que é símbolo é convenção. [...]

A **iconologia** é o **terceiro nível** de análise, do qual emerge o significado intrínseco ou conteúdo da obra [...] a descoberta e interpretação de tais valores "simbólicos" é o **objeto da iconologia**, em oposição à iconografia. [...] a iconologia é uma iconografia que se torna interpretativa. [...] (PATO, 2015, p. 100-101).

Afirmando que “qualquer análise semiótica é interpretação” (PATO, 2015, p. 103), sua metodologia procura o simbólico de uma imagem no nível iconográfico, sem a pretensão de estabelecer uma interpretação unívoca, sugerida por Panofsky no nível iconológico, mas o simbólico do nível iconográfico, no qual Shatford se detém sem percebê-los. Para exemplificar, usando a fotografia Tomada de Iwo Jima, de Joe Rosenthal, tradicionalmente usada para divulgar o triunfo norte-americano, esclarece:

[...] a fotografia do hasteamento pode ser compreendida como “o triunfo em uma batalha” (nível iconográfico) ou como “o triunfo da ‘América’ na guerra do Pacífico” (nível iconológico). No sentido iconográfico, podemos utilizar a imagem como conceito genérico de um ato de vitória em batalha, com todos os predicados que isso implica – os soldados, o movimento, a bandeira sendo erguida, o topo de uma colina etc. Portanto, de forma ampla e genérica, embora seja também conceito específico da batalha de Iwo Jima. No sentido iconológico, a imagem é representada pelo conceito específico da vitória de uma nação, com os mesmos predicados da imagem presentes no sentido iconográfico.

[...] Se apenas descrevemos a imagem dos homens levantando uma bandeira, estamos eliminando um sentido simbólico fundamental, pois construído socialmente em uma determinada cultura, decisivo para a compreensão do ato específico. Devemos interpretar a cena como algo específico, e não como o simples gesto de levantar uma bandeira, como um ato sem significação. A solenidade de hasteamento de bandeiras constitui ato simbólico, seja no campo de batalha ou em uma escola. Alguns predicados são comuns em ambos os casos, e outros exclusivos de cada, o que constitui suas diferenças na igualdade do assunto / conceito. (PATO, 2015, p. 103)

Segundo a Semiótica peirceana, o signo é uma coisa que remete a outra, mas que pode ter um significado diferente, ou seja, ele percebe e reflete nossas sensações no mundo, por isso é um elemento de comunicação. Sua teoria é tríade, por envolver o signo, o objeto que o signo representa e o interpretante. O signo representa algo para alguém, o objeto (fenômeno), que transmitirá uma mensagem para o interpretante, que é o receptor do signo. Por exemplo, para um avicultor, o galo remeterá ao animal propriamente dito. Ele pode pensar em uma raça específica para o melhoramento genético de sua criação, mas, para um torcedor do Atlético Mineiro, poderá remeter ao seu time, por ser mascote do clube. Qual seu significado para um publicitário? Como é o símbolo do Curso de Publicidade e Propaganda, por ser um animal que madruga para dar o primeiro grito da manhã, é um comunicador, representa o primeiro anunciante do dia.

Charles Sanders Peirce observou que há três elementos formais universais para todos os fenômenos, que ele chamou de primeiridade, secundidade e terceiridade, que são sucessivas e interligadas, pois a segunda pressupõe a primeira, e a terceira, as duas anteriores.

[...] A **primeiridade** aparece em tudo que estiver relacionado com acaso, possibilidade, qualidade, sentimento, originalidade, liberdade, mônada. A **secundidade** está ligada às idéias [*sic*] de dependência, determinação, dualidade, ação e reação, aqui e agora, conflito, surpresa, dúvida. A **terceiridade** diz respeito à generalidade, continuidade crescimento, inteligência. A forma mais simples da terceiridade, segundo Peirce, manifesta-se no signo, visto que o signo é um primeiro (algo que se apresenta à mente), ligando um segundo (aquilo que o signo indica, se refere ou representa) a um terceiro (o efeito que o signo irá provocar em um possível intérprete).

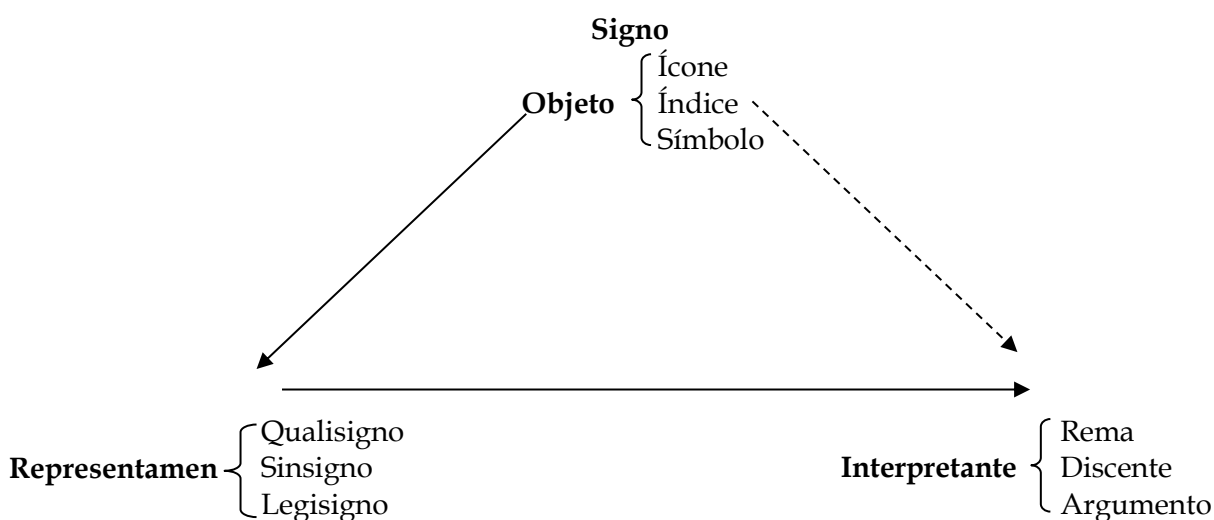
Em uma definição mais detalhada, o signo é qualquer coisa de qualquer espécie (uma palavra, um livro, uma biblioteca, um grito, uma pintura, um museu, uma pessoa, uma mancha de tinta, um vídeo etc.) que representa outra coisa, chamada de objeto do signo, e que produz um efeito interpretativo em uma mente real ou potencial, efeito esse que é chamado de interpretante do signo. (SANTAELLA, 2012, p. 7-8).

A lógica triádica abriga três relações: a do representamen, a do objeto e a do interpretante. Representamen é o objeto perceptível do signo para o receptor, logo, é o veículo que leva para a mente do intérprete algo de fora; o objeto correspondente

ao referente, à coisa, do qual o intérprete tem um conhecimento perceptivo, mental ou imaginário. O interpretante é a significação do signo, ou seja, seu efeito (SANTAELLA, 2005; 2012).

Graficamente, sua lógica pode ser assim representada:

Figura 22 - Concepção triádica dos signos de Peirce



Fonte: Pires (1999, não paginado)

Nessa tricotomia, o signo se relaciona com ele mesmo, com seu objeto dinâmico e com seu interpretante, ou seja, ocorre uma tricotomia da tricotomia. Santaella (2005; 2012) explica que, na relação com o objeto, o signo pode ser um ícone que é o signo, que tem alguma semelhança com o objeto representado, ou seja, que faz com que nos lembremos de algo (vermelho lembra sangue); também pode ser um índice, quando tem relação direta com o objeto, isto é, quando mostra algo que aconteceu ou vai acontecer (impressões digitais, a arma deixada no local do crime, o projétil e manchas de sangue são indícios de um homicídio). Já o símbolo tem uma relação convencionalizada com o objeto, portanto uma denominação coletiva ensinada, arbitrária, já que não há uma relação significativa, produzida por convenção de ideias, como “o vermelho é o fogo, o sangue, o calor, o romance, a paixão, a juventude, a beleza e a emoção. Usar uma peça vermelha na festa de *Reveillon* indica o desejo de desfrutar de muita paixão ao longo do ano que se inicia” (VERMELHO, 2016).

Na relação com ele mesmo - o representamen - o signo pode ser qualisigno, sinsigno ou legisigno. O primeiro é uma qualidade determinante, como por exemplo, a cor vermelha é uma qualidade de cor e pode ser quase o signo de sangue, mas não é o sangue em si; o sinsigno é todo signo existente, um fato real; o vermelho é a junção dos qualisignos de vermelho, por ser cor, sinal de perigo (semáforo, botões de emergência, sinais de advertência), ou seja, é um signo de si próprio (SANTAELLA, 2005; 2012); o legisigno é o signo que é uma lei, o signo de significado abstrato coletivo (regional, nacional, universal). O vermelho, como sinsigno, existia antes da lei de trânsito, que adotou a cor vermelha no semáforo e na sinalização de regulamentação, portanto não existe legisigno sem sinsigno (SANTAELLA, 2005; 2012).

Na relação do signo com o interpretante - a terceira tricotomia interna - o signo se arranja com a significação e pode ser rema, dicema ou argumento. Toda significação tem início com rema, por ser rica em possibilidades. Por exemplo, a palavra vermelho, fora de contexto, denota múltiplas possibilidades de significação, então, isoladamente é rema. Quando inserimos a palavra numa sentença - a mulher está vermelha - o signo passa a existir e se torna um dicema. Pesquisando os motivos por que a mulher está vermelha, ao encontrar a justificativa, passaríamos a ter um signo de razão, com categoria de argumento - a mulher está vermelha, aparentemente encharcada de sangue, consequência de um tiro à queima roupa no peito (SANTAELLA, 2005; 2012).

Sua teoria é uma lógica da realidade para produzir sentido e construir uma representação da realidade, ao contrário da lógica clássica, especificamente do juízo sintético *a priori*, aquele que é formado independentemente de qualquer experiência e que, para Kant, é dotado de validade universal e é sintético por acrescentar novos predicados aos conceitos do sujeito.

Peirce desconstrói o pensamento kantiano, porque concebe que o entendimento do mundo é subordinado exatamente ao resultado dos padrões que regem as leis da natureza, logo, a realidade não resulta do processo sintético da inteligência humana, mas a mente tem uma realidade própria, é aquilo que rege os

processos de ordem do universo. Então, esse conceito de leis da natureza inato aos processos mentais fundamenta a filosofia metafísica de Peirce, subordinada à lógica e à matemática, e apresenta como conceito fundamental a semiose (ação do signo).

O que é semiose? Para ilustrar, vamos imaginar um cantor popular que, diante de suas fãs eufóricas, une as duas mãos, na altura do peito, em formato de um coração e, produzindo movimentos de aproximação e distanciando das mãos unidas em relação ao peito, lembra os batimentos cardíacos e transforma as mãos em coração. Se questionássemos as fãs sobre o significado daquele gesto, todas responderiam que era um coração pulsando. Então, o cantor popular só transformou suas mãos na ideia de coração, símbolo do amor, porque transformou em signo (coisa que representa outra coisa), que nada mais é do que os efeitos produzidos pelo processo de representação numa comunidade de interpretantes possíveis. Portanto, para que o signo possa funcionar como tal, o interpretante precisa ter familiaridade com o objeto que o signo professa representar, que é o desenvolvimento relacional coletivo que acontece em uma comunidade de interpretantes possíveis a partir da percepção/experiência.

A Semiótica é dinâmica, por ser um processo que resulta da experiência e envolve uma comunidade de interpretante possível, portanto social. Como é uma teoria da realidade, é aquilo que seria a representação final do conjunto de todas as representações dos que compartilham o significado. Por isso, a realidade é uma construção social.

Assim fundamentado, Pato (2015) argumenta que não é possível não avaliar o simbólico na leitura e na indexação de imagens, o que, para o autor, demonstra desconhecimento sobre a Semiótica e a semiose. Exemplifica sua proposta utilizando várias fotografias, entre elas, uma datada de 1955, de autoria de Henri Cartier-Bresson, intitulada *Lock at Bougival*.

Figura 23 - Lock at Bougival - França



Fonte: Artnet. Disponível em: <<http://www.artnet.com/artists/henri-cartier-bresson/lock-at-bougival-france-rIFGWh9Mcj0fXepFl6Z9iA2>>. Acesso em: 4 jul. 2016.

Analisando a imagem, o autor afirma que é possível perceber os olhares amistosos das pessoas e do animal em direção ao homem. A manifestação de afeto é visível no sorriso das mulheres e da criança e no animal, que, atentamente, observa o homem, portanto a cena insinua familiaridade, qualidade de familiar, por isso “o resultado da análise aponta o símbolo convencionalizado “família” como conclusão lógica plausível para as semioses ocorridas em função da ação dos signos identificados na imagem e de nosso conhecimento prévio” (PATO, 2015, p. 251). O quadro de análise da imagem apresenta os signos observados:

Figura 24 - Grade de análise de imagem proposta por Pato

ÍCONES Mostram...	+	ÍNDICES Indicam...	+	SÍMBOLOS Afirmam...	SÍMBOLO ASSUNTO Conclusão
Homem branco		Trabalhador braçal (e/ou...)		Pai	FAMÍLIA
Roupa (macacão e boné)		Estivador (e/ou...)		Mando	
Sem camisa		Pescador (e/ou...)			
Mãos na cintura		Pai do bebê (e/ou...)			
Visto por trás		Marido da jovem mãe (e/ou...)			
Olhando mulheres		Parente (e/ou...)			
Olhando bebê		Filho da senhora (e/ou...)			
		Genro da senhora (e/ou...)			
		Jovem (e/ou...)			
		Mãe jovem (e/ou...)		Mãe	
Senhora branca		Esposa do homem (e/ou...)		Avó	FAMÍLIA
Sorriso		Jovem (e/ou...)			
Descalça		Avó (e/ou...)			
Vestido		Meia idade (e/ou...)			
Lenço no cabelo		Trabalhadoras do lar (e/ou...)			
Mulheres brancas		Parentes (e/ou...)			
		Mãe e filha/sogra e nora (e/ou...)			
		Filho (a) (e/ou...)		Filho (a)	
Bebê branco		Criança (e/ou...)			
Corpo nu		Bebê (e/ou...)			
Olhando homem		Neto (a) (e/ou...)			Cães domésticos
Sorriso		Mansos (e/ou...)			
Cão olhando homem		Amistosos (e/ou...)			
Cão olhando		Familiares (e/ou...)			
fotógrafo					
Coleira					
Orelhas e rabos abaixados					

Fonte: Pato (2015, p. 252)

Aí estão explanadas diversas análises para leitura e indexação de imagens. Oferecemos uma proposta de grade de análise baseada em Barros (2012) e Pato (2015). A primeira, por incluir categorias informacionais essenciais para a análise de informações imagéticas dos arquivos pessoais, além das descrições das informações denotativas e conotativas da imagem; a segunda, por apreender o signo imagético como emissor de sinais latentes de significação, não só por meio do denotativo (ícone) e do conotativo (índice), mas também pelo que a imagem afirma, ou seja, a conclusão do assunto. A isso acrescentamos dois campos, o de número cinco (Autor), para registrar a pessoa física ou jurídica criadora da obra, e o quinze (Observações), para cadastrar fontes e/ou descrições de dados que sirvam de subsídio para interpretar e contextualizar do referente para elaboração da fotoautobiografia. Assim, adotamos a seguinte grade (Quadros 16 e 17):

Quadro 16 – Grade de análise de imagem adotada

Identificação do acervo ①	Conteúdo Informacional	Identificação da imagem ②
		Sequência narrativa ③
 ④	Ícones (o que a imagem mostra no geral): ⑦	
	Ícone: (o que a imagem mostra especificamente): ⑧	
	Onde:	⑨
	Quando:	⑩
	Identificação do(s) indivíduo(s): ⑪	
	Índice (o que a imagem indica): ⑫	
Autor: ⑤	Símbolo (o que a imagem afirma/assunto): ⑬	
Informações sobre o suporte: número de cópias, dimensões, informações sobre o estado de conservação. ⑥	Dimensão expressiva: ⑭	
	Observações: ⑮	

Fonte: Do autor, adaptada de Barros; Azevedo Netto (p. 2014, 202); Pato (2015, p. 252)

Quadro 17 - Campos da grade de análise de fotografias

Nº	Campo	Descrição/finalidade
01	Identificação do arquivo	Logotipo do arquivo
02	Identificação da imagem	Identificação da fotografia no álbum.
03	Sequência narrativa	Indicação do número de imagens de um mesmo evento, em determinado tempo e espaço
04	Imagem	Imagem digitalizada
05	Autor	Pessoa física ou jurídica criadora de obra
06	Informação sobre o suporte	Descrição das características: dimensão e informações sobre conservação e necessidade de restauro
07	Ícones (genéricos)	Conteúdo genérico/sentido denotativo/o que a imagem mostra
08	Ícones (específico)	De quem se trata especificamente; nomes de lugares geográficos, arquitetônicos ou cosmográficos, etc.
09	Onde (espaço)	Tipos de lugares geográficos, arquitetônicos ou cosmográficos
10	Quando (tempo)	Tempo linear ou cíclico, datas e períodos específicos, tempos recorrentes
11	Identificação do(s) indivíduo(s)	Nome das pessoas retratadas
12	Índices	O que a imagem indica (sentido conotativo concreto e abstrato)
13	Símbolos	O que a imagem afirma (conclusão do assunto)
14	Dimensão expressiva	Adoção do quadro de referência elaborado por Manini (Quadro 13)
15	Observação	Indicação de fontes ou descrição de dados relevantes sobre a imagem.

Fonte: Do autor, adaptada de Barros; Azevedo Netto (p. 2014, 203); Pato (2015, p. 252)

Assim, acreditamos que, por meio da proposta apresentada sobre a representação fotográfica, ao ressignificar o fundador de instituições de ensino e educação – o Professor Afonso Pereira, revelaremos a esfera relacional dos seus campos de atuação. As imagens que irão compor sua fotoautobiografia poderão representar esse fragmento de sua vida, um território específico, cuja reunião texto-visual se dará no âmbito do seu arquivo pessoal, baú de seus guardados, lugar de memória que pode evocar a história da criação da UFPB.

5 A ESCRITA DE SI E AS ESTRATÉGIAS DA MEMÓRIA

[...] o ato de memória que se dá a ver nas narrativas de vida ou nas autobiografias coloca em evidência essa aptidão especificamente humana que consiste em dominar o próprio passado para inventariar não o vivido, [...] mas o que fica do vivido.
Joël Candau (2012, p. 71)

Neste capítulo, apresentamos as concepções de *escrita de si* como narrativa da vivência de uma pessoa, neste caso, Professor Afonso Pereira, nas quais buscamos compreender em que medida o retorno ao passado se constitui como uma forma de tornar possível recuperar a dispersão do vivido, o que se apresenta como memória.

Escrita de si e *memória* são conceitos intrínsecos. O momento da escrita é, para o sujeito, uma oportunidade de registrar o que ele foi e o que poderá resultar no sujeito que é no presente. Os vários efeitos de sentidos construídos na *escrita de si* são resultantes do trabalho de memória, porque, ao escrever sobre si, o sujeito escolhe e reedita palavras expressas em outros contextos sócio-históricos que surgem produzindo lembranças e esquecimentos.

A *memória* tem contextualidade e pode ser atualizada historicamente. Retornos a determinados saberes são constitutivos da memória, por isso, rever experiências e promover formas para que essa experiência fale de si são caminhos possíveis no processo de recuperação da memória. Se a modernidade tende a buscar a homogeneização dos sentidos e dos sujeitos, produzindo silenciamentos de vidas que ficam no anonimato, na margem dos não ditos, também se constroem sentidos (ORLANDI, 1999). Eles determinam não só as condições sócio-históricas e ideológicas do processo da escrita, mas também a (des)construção de memórias. Ao se inscrever socialmente pela expressão da escrita, o sujeito, ao mesmo tempo, é determinado e produz memórias, uma ligação com o vivido no eterno presente. E como a memória é uma representação produzida pela e através da experiência, podemos dizer que “ela possui a capacidade de instrumentalizar canais de

comunicação para a consciência histórica e cultural, uma vez que pode abranger a totalidade do passado num determinado corte temporal” (DIEHL, 2002, p.116).

Em relação à dimensão educacional de Afonso Pereira da Silva, por meio da elaboração de sua fotoautobiografia, feita com base nas fotografias e nos álbuns constantes em seu arquivo privado pessoal, enfocando sua ação de educador, duas suposições orientam nosso raciocínio: uma, que concebe que tal processo acontece no interior do espaço de representação em que viveu no sertão da Paraíba, nas primeiras décadas do Século XX, e a outra, que afirma que tal espaço é constituído pelas concepções que ele foi acumulando ao longo da vida, principalmente durante sua formação acadêmica. Essas suposições e seus corolários referem-se a uma forma específica de entendermos a trajetória intelectual de Afonso Pereira da Silva, suas incertezas e suas perplexidades, ou seja, uma vida que se tornou História no decurso de sua existência.

5.1 MEMÓRIAS: A CHAVE DO PASSADO

Muitos são os fatores que podem permitir o desejo do esquecimento, entre eles o passar dos anos. Contra essa realidade, a memória cumpre sua função, permitindo uma ressignificação do passado.

A memória é um registro com o qual se pode trabalhar com os fenômenos que aparecem interligados no cotidiano. Nesse caso, a memória é um importante meio de construção de uma identidade situada nas experiências vividas, em determinado contexto histórico, algo ligado ao acúmulo de experiências. A biografia, por sua vez, é uma possibilidade de se escrever a história, contudo, não se trata simplesmente de descrever a trajetória de alguém, porque, ao elaborar biografias, é preciso atentar para os perigos na formatação das personagens.

Assim, para tratar da escrita de si, por meio do artefato fotografia como ressignificação da memória, temos que refletir sobre o conceito de memória. Em primeiro momento, recordamos Henri Bergson, por nos oferecer um duplo entendimento, que denominou de *memória hábito* e *memória espiritual*. Ambas passam

pelas sensações sensório-motoras, em que a necessidade presente evoca o passado. Para o autor, a vida é ação sobre a matéria que ocorre por meio do impulso e da inteligência, porém essas duas tendências não possibilitam o conhecimento interior, que só acontece por meio da intuição. Adverte que apenas o conhecimento intuitivo possibilita ação inventiva, pois do impulso e da inteligência só resultam atos automáticos.

A resposta aos estímulos recebidos é um centro de indeterminação, razão por que seria necessário alargar a *zona de indeterminação* (o intervalo entre a recepção e a resposta efetuada) para caracterizar mais liberdade de ação, ou melhor, uma resposta consciente ao estímulo externo. Como a percepção é um recorte do fluxo contínuo de imagens, que é o mundo externo, denominado por Bergson de *primeiro sistema de imagens*, cada ser vivo opera um recorte que lhe interessa, influenciado pela primeira função cerebral da sobrevivência. Assim, a percepção visa à ação para sobrevivência, uma seleção do primeiro sistema. Como nos explica Ferreira (2012, p. 5-6),

Existe um *continuum* de imagens ainda não representadas ou percebidas, que é característica do primeiro sistema. Essas imagens, por não estarem isoladas umas das outras, recebem e devolvem movimentos para o universo material inteiro. Mas a nossa percepção apreende apenas a imagem recortada, isolada, simplificada, ao excluí-la das outras imagens que a precedem e que a prolongam. Dessa maneira, a *representação* da matéria implica uma exclusão do que não nos interessa no fluxo material. Dito de outro modo: o segundo sistema de imagens é uma seleção, operada pelo ser vivo, das imagens que constituem o primeiro sistema. Portanto, a nossa percepção efetua uma descontinuidade e uma imobilidade arbitrárias sobre o fluxo da matéria. As imagens presentes no primeiro sistema tornam-se, então, representadas em nós: “pois então bastaria que as imagens presentes fossem forçadas a abandonar algo delas mesmas para que sua simples presença as convertesse em representações”, afirma Bergson; “O que é preciso para obter essa conversão não é iluminar o objeto, mas ao contrário, obscurecer certos lados dele, diminuí-lo da maior parte de si mesmo”. Ora, se a percepção é apenas um recorte, muito simplificado, das imagens-movimento, ela pertence, sem dúvida, à matéria, isto é, a percepção é necessariamente material. Embora ela esteja relacionada ao segundo sistema de imagens, ela não se opõe ao primeiro, pois a diferença entre os dois sistemas de imagens é apenas de grau e não de natureza. A percepção não acrescenta nada ao que já está no primeiro sistema, pois ela apenas exclui aquilo que não interessa ao ser vivo.

Sendo recorte de imagens imobilizadas que interessam ao centro de indeterminação, isto é, imagens que denotam vantagens ou ameaças para um ser vivo, a percepção não está destinada, como já dissemos, à especulação, mas sim à ação: “a percepção, em seu conjunto, tem sua verdadeira razão de ser na tendência do corpo a se mover”.

Para Bergson, o cérebro não é um depósito de imagens, porquanto não é um órgão de conhecimento, mas de ação, e logo depois de receber o estímulo externo, analisa-o e dissemina-o aos demais órgãos dos sentidos, portanto a experiência constrói a memória do corpo, o hábito, que é um passado que se conserva no corpo objetivando a ação. Assim, quando necessário, o ser humano anda, corre, pula, fala etc. Mas há outra memória que registra todos os acontecimentos ocorridos que, para o filósofo, é a memória propriamente dita, a espiritual, portanto a percepção material é impregnada de lembranças espirituais.

As memórias hábito e espiritual são de naturezas diferentes, mas não se opõem, apresentam uma unidade. Como toda percepção é registrada, o registro é simultâneo a ela, preservado na memória do espírito, e não, na do corpo. Mas, de onde vem a imagem-lembrança? Da realidade virtual, do inconsciente. Lembramo-nos de algo que vem do virtual, porque já houve o registro dela, que surgiu por ter se conservado da lembrança pura e se torna imagem-lembrança para favorecer o ser vivo a agir no mundo.

O cérebro é o meio pelo qual as lembranças são atualizadas, logo, existe uma natureza do passado que é diferente da do presente. Então, ao pensar sobre o tempo, o filósofo faz algo diferente. Para ele, o passado é o que é, e o presente é o que foi, pois, ao mesmo tempo em que existe a percepção presente, existe um registro dela que é o passado, o qual é contemporâneo do presente. Portanto, para Bergson, a memória é fenômeno ininterrupto de atualização de lembranças, uma evolução do passado no presente, interpretada por meio do sistema sensório-motor.

Mas como o passado, que, por hipótese, cessou de ser, poderia por si mesmo conservar-se? Não existe aí uma contradição verdadeira? - Respondemos que a questão é precisamente saber se o passado deixou de existir, ou se ele simplesmente deixou de ser útil. Você define arbitrariamente o presente como o que é, quando o presente é

simplesmente o que se faz. Nada é menos que o momento presente, se você entender por isso esse limite indivisível que separa o passado do futuro. Quando pensamos esse presente como devendo ser, ele ainda não é; e, quando o pensamos como existindo, ele já passou. Se, ao contrário, você considerar o presente concreto e realmente vivido pela consciência, pode-se afirmar que esse presente consiste em grande parte no passado imediato. Na fração de segundo que dura a mais breve percepção possível de luz, trilhões de vibrações tiveram lugar, sendo que a primeira está separada da última por um intervalo enormemente dividido. *A sua percepção, por mais instantânea, consiste, portanto, numa incalculável quantidade de elementos rememorados, e, para falar a verdade, toda percepção é já memória.* Nós só percebemos, praticamente, o passado, o presente puro sendo o inapreensível avanço do passado a roer o futuro. (BERGSON, 2006, p. 175-176, destaque nosso)

Halbwachs, que foi discípulo de Bergson, em sua obra *Memória Coletiva*, demonstra a injunção do contexto social para se pensar sobre a recordação e a localização das lembranças e dá a ideia de que a dimensão da memória extrapola a esfera individual, visto que as memórias individuais não são só particulares e as lembranças não podem existir separadas do grupo social, são construídas por ela, porque é a relação entre o indivíduo e o grupo ao qual pertence que determina o que é memorável e os lugares de sua preservação.

A noção individual de memória se configura quando existe um partícipe do fato/evento, seja como ouvinte ou como ator, que se lembre e que é capaz de relatá-lo e guardá-lo, ou seja, o indivíduo carrega em si a lembrança que interage com o grupo social. Temos, então, a noção de memória como a faculdade de armazenar informações e podemos classificá-la como memória individual. Há, portanto, uma relação inseparável entre a memória individual e a memória coletiva, visto que o indivíduo não pode se recordar de lembranças de um grupo com o qual suas lembranças não se identificam.

[...] Não basta reconstituir pedaço a pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que essa reconstrução funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando desses para aquele e vice-versa, o que será possível somente se tiverem feito parte e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo. Somente assim podemos

compreender que uma lembrança seja ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída. (HALBAWACHS, 2006, p. 39)

Maurice Halbwachs conjectura, ainda, sobre as noções de memória coletiva e histórica. Ele reexamina elementos das dimensões da memória individual e da coletiva e ressalta que as memórias coletivas são variadas. Segundo o autor, ambas podem ser classificadas como de interior ou interna (memória pessoal ou autobiográfica) e exterior (memória social ou memória histórica). A primeira recebe apoio da segunda, visto que a história de vida do sujeito faz parte da história em geral. A segunda é bem mais extensa e só representa o passado do indivíduo de forma resumida, enquanto a memória individual expõe uma visão contínua e densa. O autor acrescenta que o indivíduo só conhece a memória pessoal de dentro, e a coletiva, de fora, que há entre uma e outra um embate e que não existe nenhuma memória universal, pois toda memória coletiva (história vivida) tem como suporte um grupo limitado no tempo e no espaço. Assim, por meio da consciência social, cria-se o sentimento de pertença, que influencia a percepção e o comportamento em sociedade, porquanto é na história vivida que se fundamenta a memória.

O sentimento de pertença insere o indivíduo num contexto social urdindo sua identidade, e a memória é responsável pela gênese do sentimento de identidade.

[...] a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1992, p. 5)

Essa compreensão é partilhada por Le Goff (2013, p. 435), ao afirmar que “[...] a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje [...]”.

Michael Pollak cita Rousso para dizer que o reforço do sentimento de pertença ocorre por meio do enquadramento da memória, ou seja, da seleção e da definição

das memórias coletivas distintas, de diferentes instituições sociais a que o indivíduo pertença e que devam ser preservadas.

Manter a coesão interna e defender as fronteiras daquilo que um grupo tem em comum, [...] eis as duas funções essenciais da memória comum. Isso significa fornecer um quadro de referências e de pontos de referência. É, portanto, absolutamente adequado falar, como faz Henry Rousso, em memória enquadrada, um termo mais específico do que memória coletiva. (POLLAK, 1989, p. 9)

Assim como Pollak, Pierre Nora (1993) compreende que a memória é produzida e como Halbwachs observa características distintas acerca da noção entre memória e história. Para Nora, o problema da memória é a representação do vivido, enquanto a história concebe o que não existe mais.

[...] A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censuras ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta, e a torna sempre prosaica. A memória emerge de um grupo que ela une [...] há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo. (NORA, 1993, p. 9)

Nora entende que a função de reviver da memória não é só para que o indivíduo construa sua identidade, mas também para afiançar suas lembranças. Por seu respeito ao passado, a sociedade cria lugares de memória, porque acredita que só

por meio da sua materialização é que a história será preservada. Por isso, segundo o autor, “[...] o dever de memória faz de cada um o historiador de si mesmo.” (NORA, 1993, p. 17). O autor institui distinções entre os lugares de memória e classifica-os em materiais, simbólicos e funcionais, mas ressalta que, se todos não tiverem valor simbólico imaginativo, não serão lugares de memória. Nesse contexto, o AAP é um lugar de memória para UFPB, por preservar artefatos significativos, que atestam e revelam memórias de sua criação/fundação.

O historiador francês da terceira geração da Escola dos Annales, Jacques Le Goff, também emprega o conceito de memória coletiva de Halbwachs e, como Pollak, explora a concepção da memória coletiva como aparelho de poder, por isso conclama os profissionais da memória para democratizar a memória social e investigar a memória do homem comum (LE GOFF, 2013, p. 436).

Paul Ricoeur, filósofo francês, também pensou na relação entre memória e história e refletiu sobre a presença da memória nas construções narrativas a respeito do passado, em que a tensão está na tríade da memória dos eventos, na consciência dessa memória e na seletividade da memória, portanto entrelaçada ao esquecimento, refletindo o dever de memória.

Negando a concepção de que a memória resulta da história, devido ao fato de a última narrar o vivido, Ricoeur idealiza uma relação mútua direta entre ambas, porquanto afiança a memória não só como a base da história, pois, somente por meio dela, olhamos o passado, uma vez que “[...] não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou antes que declarássemos nos lembrar dela.” (RICOEUR. 2007, p. 40), como a memória vincula-se as experiências e às vivências, portanto a história, pois é “[...] em termos de representação que a fenomenologia da memória descreve o fenômeno mnemônico depois de Platão e Aristóteles, na medida em que a lembrança se dá como uma imagem do que foi antes visto, ouvido, experimentado, aprendido, adquirido; e é em termos de representação que pode ser formulado o alvo da memória enquanto é dita do passado” (p. 248).

O antropólogo francês, Joël Candau (2012), também trabalha as relações das memórias individual e coletiva e as múltiplas dimensões da memória na construção

da identidade. Para ele, o indivíduo se inclui na sociedade por meio das representações.

[...] única faculdade de memória realmente atestada é a memória individual [...] “memória coletiva” é uma *representação*, uma forma de metamemória, quer dizer, um enunciado que membros de um grupo vão produzir a respeito de uma memória supostamente comum a todos os membros desse grupo. Essa metamemória não tem o mesmo estatuto que a metamemória aplicada à memória individual: nesse caso é um enunciado relativo a uma *denominação* – “memória” – vinculada ao que designa – uma faculdade atestada – “como a etiqueta em relação à garrafa”, enquanto no que se refere ao coletivo é um enunciado relativo a uma *descrição* de um compartilhamento hipotético de lembranças. (CANDAUI, 2012, p. 24-25)

Ressalte-se, até aqui, a multiplicidade de percursos das abordagens para pensarmos sobre a memória. Enquanto algumas partem do individual, refletindo sobre o sujeito e suas recordações, partindo das representações pretéritas, ainda que o ambiente externo seja responsável por evocar as lembranças que forjam a memória individual, outras ponderam a memória a partir do coletivo, visto que as memórias coletivas interferem na memória individual. A memória é uma representação do passado, o qual age no presente por meio das lembranças, portanto pode ser entendida como reconstituidora do passado, por isso vinculada à atividade do historiador, que é a busca pela compreensão dos acontecimentos pretéritos.

Silva e Oliveira (2014), visando encontrar um conceito de memória para a CI, afirmam que, diferentemente da história, para a qual a memória está interligada a um fenômeno passado, para CI a memória apresenta

[...] “os traços informacionais” através da organização da matéria no processo de representação da informação, possibilitando uma eficácia no processo de recuperação da informação, ou seja, um limiar informacional que permite a evocação de uma “informação revitalizada” na medida em que atende a sua principal função que é a de recuperar para informar. [...] (SILVA; OLIVEIRA, 2014, p. 136)

Segundo os autores, por meio da representação da informação, ocorrem o diálogo e a socialização da informação, e a informação potencial desenvolve-se, sem

o imperativo da interpretação crítica do passado (fazer do historiador), mas com a avaliação do potencial informacional desse passado. Assim fundamentados, referem que a memória é “[...] potencialmente produzida, uma vez que o objeto da Ciência da informação é a *informação potencial*” (SILVA; OLIVEIRA, 2014, p. 140, destaque do autor).

Nesse sentido, o potencial referencial e significativo do acervo fotográfico do AAP produzirá uma memória do seu patrono e fundador da UFPB sem pretensão historiográfica. O retorno ao conjunto de saberes na escrita ou outra ação do Professor Afonso Pereira da Silva nos encaminha a formalizar a ideia de um sujeito que se constitui no próprio processo discursivo e constrói memórias. Sujeito e memória se interligam na prática educativa, produzindo conhecimentos, efeitos e memórias. Ao nos referirmos à *escrita de si*, o que colocamos em cena é o direito à memória e ao passado que, ao mesmo tempo, projeta um direito ao futuro, que é construído como efeito de memória, no caso de nosso protagonista, com a vantagem de ser carregado de muita honestidade e, sobretudo, de muita competência. Assim foi e é Afonso Pereira da Silva.

5.2 AFONSO PEREIRA NO CONTEXTO DA EDUCAÇÃO: RECORTE ESPECÍFICO PARA A UFPB

No desempenho da tarefa de narrar a trajetória de um indivíduo, o arquivo pessoal do biografado pode ser entendido como um testemunho por conter vestígios e rastros (documentos autobiográficos), que se apresentam como diários de suas memórias e revelam o interesse do titular em construir a própria imagem (FRAIZ, 1998). Ao determinar os artefatos que irão compor seu acervo, seu arranjo e classificação, o titular direciona como deseja ser conhecido, portanto seu arquivo é um espaço autobiográfico, e “o que os caracteriza de tal modo é a forma de acumulação dos documentos neles contidos, que podem demonstrar a intenção de seu titular de torná-los públicos” (SVICERO, 2013, p. 230).

Assim fundamentados e com a concepção de que os arquivos pessoais expressam a memória materializada (JARDIM, 1995) por meio dos registros (artefatos), que possibilitam a circulação de ideais (MIGUEL, 1993) e de que a fotografia é muito mais do que a imagem representada, pois faz parte de um contexto onde o sujeito participa do processo (DUBOIS, 1993), podemos recorrer aos artefatos do acervo do AAP como testemunhos para valorar ou não as histórias que irão compor a fotoautobiografia de Afonso Pereira da Silva no contexto da educação paraibana com recorte específico para a UFPB.

Recorremos a testemunhos para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já temos alguma informação, embora muitas circunstâncias a ele relativas permaneçam obscuras para nós (HALBWACHS, 2006, p. 29).

Portanto, para nos lembrarmos de fatos passados, temos que nos lembrar de outros indivíduos, para confirmarem ou negarem nossas lembranças, que estão localizadas em algum lugar específico no tempo e no espaço, onde o processo de apropriação de representações coletivas pode ocorrer. Por exemplo, por meio dos lugares de memória, “[...] sei muito bem que não posso ter sido testemunha do acontecimento em si: atenho-me aqui às palavras que li ou escutei, signos reproduzidos através dos tempos, que são tudo o que me chega desse passado” (HALBWACHS, 2006, p. 73).

A relação indissociável entre a memória coletiva e o tempo, o que nos permite reter e lembrar os acontecimentos, é o tempo de um grupo específico, que desempenha esse papel ao ser meio invariável ininterrupto, porquanto apresenta a permanência do ontem no hoje, visto que o contexto coletivo conserva as mesmas estruturas e os mesmos objetivos. Essa ideia é ressaltada assim pelo autor:

Certamente, os limites até onde retrocedemos assim no passado são variáveis segundo os grupos, e é o que explica porque os pensamentos individuais conforme os momentos – ou seja, conforme o grau de sua participação nesse ou naquele pensamento coletivo, atingem lembranças mais ou menos remotas. Além dessa franja movediça do tempo ou, mais exatamente, dos tempos coletivos, não

há mais nada, pois o tempo dos filósofos não passa de uma forma vazia. O tempo só é real na medida em que tem um conteúdo, ou seja, na medida em que oferece ao pensamento uma matéria de acontecimentos. Ele é limitado e relativo, mas tem uma realidade plena. É bastante amplo para oferecer às consciências individuais um contexto de respaldo suficiente para que essas possam nele dispor e reencontrar suas lembranças (HALBWACHS, 2006, p. 156).

Halbwachs (2006) assevera que cada indivíduo é relevante, por apresentar uma forma particular de se inserir na sociedade, e um ponto de vista do coletivo. Esse limite do eu (indivíduo), na construção de uma história de vida, será traçado no momento de ressignificação, por ser explicado em função dos papéis/identidades e das mudanças sociais, quando o passado apresenta uma configuração diferente e será lido a partir da atualidade. É nesse sentido que Halbwachs apresenta a concepção de lembrança como reconstrução do passado, feita com a ajuda de dados tomados do presente e organizados em outras conjunturas. É assim que ressignificamos o que é indispensável para constituir identidades.

A valoração do indivíduo também é apontada por Gomes (2004), em sua obra *Escrita de si, escrita da história*, em que ele explica a produção de si, cuja designação deriva da concepção da vinculação do indivíduo moderno e seus documentos:

[...] podem ser entendidas como englobando um diversificado conjunto de ações, desde aquelas mais diretamente ligadas à escrita de si propriamente dita — como é o caso das autobiografias e dos diários —, até a da constituição de uma memória de si, realizada pelo recolhimento de objetos materiais, com ou sem a intenção de resultar em coleções. É o caso das fotografias, dos cartões-postais e de uma série de objetos do cotidiano, que passam a povoar e a transformar o espaço privado da casa, do escritório etc. em um 'teatro da memória'. Um espaço que dá crescente destaque à guarda de registros que materializem a história do indivíduo e dos grupos a que pertence. Em todos esses exemplos do que se pode considerar atos biográficos, os indivíduos e os grupos evidenciam a relevância de dotar o mundo que os rodeia de significados especiais, relacionados com suas próprias vidas, que de forma alguma precisam ter qualquer característica excepcional para serem dignas de ser lembradas (GOMES, 2004, p. 12).

Essa técnica também é conhecida como escrita autorreferencial ou escrita de si, uma prática reconhecidamente datada do Século XVIII, como nos explica a autora:

[...] quando indivíduos “comuns” passaram a produzir, deliberadamente, uma memória de si. Um processo que é assinalado pelo surgimento, em língua inglesa, das palavras biografia e autobiografia no Século XVII, e que atravessa o Século XVIII e alcança seu apogeu no XIX, não por acaso o Século da institucionalização dos museus e do aparecimento do que se denomina, em literatura, romance moderno (GOMES, 2004, p. 10-11).

Gomes traz a teoria de que todo indivíduo é social, o que nos possibilita, como fez Pena (2004), resgatar a memória social de Halbwachs (1996), portanto trabalha com a concepção da singularidade revelada pela multiplicidade e pela fragmentação do sujeito e de suas memórias através do tempo. Ela expõe, também, a advertência contida em *A ilusão biográfica*, de Bourdieu (1996, p. 183-184), que afirma que, popularmente, a vida é narrada de forma linear, o que significa “[...] aceitar tacitamente a filosofia da história no sentido de sucessão de acontecimentos históricos no sentido de relato histórico [...]”. Lembra que a única estabilidade do sujeito é seu nome, que só designa a individualidade biológica socialmente consubstanciada e garante “[...] a constância através do tempo e a unidade através dos espaços sociais dos diferentes agentes sociais que são a manifestação dessa individualidade nos diferentes campos, o dono de empresa, o dono de jornal, o deputado, o produtor de filmes etc.” (BOURDIEU, 1996, p. 186).

Para o autor, o nome próprio é apenas sustentáculo do estado civil como reunião das características vinculadas à pessoa – nacionalidade, sexo, idade etc. – é “produto do rito de instituição inaugural, que marca o acesso à existência social. Ele é o verdadeiro objeto de todos os sucessivos ritos de instituição ou de nomeação através dos quais é construída a identidade social [...]” (BOURDIEU, 1996, p. 188), porém o relato de vida não só deve se ater ao arquétipo de apresentação oficial – carteira de identidade, estado civil, *curriculum vitae*, biografia oficial etc. – como também ser um produto de si, porque, para compreender uma trajetória de vida, é necessário estabelecer

[...] os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado –

pelo menos em certo número de estados pertinentes – ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis. Essa construção prévia também é a condição de qualquer avaliação rigorosa do que podemos chamar de *superfície social*, como descrição rigorosa da *personalidade* designada pelo nome próprio, isto é, o conjunto das posições simultaneamente ocupadas num dado momento por uma individualidade biológica socialmente instituída e que age como suporte de um conjunto de atributos que lhe permitem intervir como agente eficiente em diferentes campos (BOURDIEU, 1996, p. 190).

As ressalvas de Bourdieu (1996) também são apresentadas por Pena, no capítulo intitulado *Memórias e tempos*, em que ele esclarece sua *Teoria da Biografia sem Fim* e explica que a ilusão biográfica seria a tentativa de fazer uma narração linear, visando a uma apresentação coerente, com o objetivo de ser verdadeira. Porém não podemos esquecer que uma biografia é produto artificial, organizado a partir de uma circunstância distinta. Sobre isso, o autor diz: “[...] um modelo epistemológico anacrônico e não contempla as transformações na experiência espacial e temporal” (PENA, 2004, p. 20).

A ilusão, a quimera, ou melhor, a mentira, já na introdução, é evocada pelo autor quando recorre à intertextualidade com *Autopsicografia*, de Fernando Pessoa, para definir sua atividade profissional (jornalista) como fingidor, por afiançar a realidade do que narra, quando “o máximo que pode oferecer é um efeito de real” (PENA, 2004, p. 15). O fingimento é um pressuposto das concepções de reconstrução da memória, que só pode ser ressignificada, o que é proposto pelo autor quando apresenta um caminho alternativo e, “diante da incapacidade de organizar diacronicamente o passado, ele se exaure na contemplação vazia, embora hipnótica, do presente” (PENA, 2004, p. 27), oferecendo os fractais:

Definir a identidade do biografado em explicações coerentes e totalizantes está definitivamente fora de propósito. Mas fraccionar essa identidade em múltiplas e similares identidades, em simetria de escala e recorrência de possíveis padrões, parece ser uma boa opção. A identidade é descentrada e fragmentada. Tem lugar para contradição e esquizofrenias. Classe, gênero, sexualidade, etnia, nacionalidade, raça e outras tantas identificações formam uma estrutura complexa, instável e, muitas vezes, deslocadas. Nas contradições e deslocamentos estão os fractais da identidade. Como

na filosofia zen-budista, “tudo é um, um é nada, nada é tudo” (PENA, 2004, p. 62).

O autor entende que, com a biografia sem fim, é possível manifestar a multiplicidade de identidades assumidas a partir das funções desempenhadas pelo indivíduo, observando a complexidade da vida e as infindáveis possibilidades de haver relações dessas atividades, o que descortina novas e inexploradas visões sobre o biografado.

A idéia é organizar uma biografia em capítulos nominais (fractais) que reflitam as múltiplas identidades do personagem (o judeu, o gráfico, o pai, o patrão, etc.). No interior de cada capítulo, o biógrafo relaciona pequenas histórias/fractais fora da ordem diacrônica. Sem começo, meio e fim, o leitor pode começar o texto de qualquer página. Cada fractal traz nas notas de rodapé a referência de sua fonte, mas não há nenhum cruzamento de dados para uma suposta verificação de veracidade, pois isto inviabilizaria o próprio compromisso epistemológico da metodologia. Quando a mesma história é contada de maneira diferente por duas fontes, a opção é registrar as duas versões, destacando a autoria de cada uma delas (PENA, 2004, p. 84).

Nesse sentido, recordamos o conceito de pessoa fractal de Roy Wagner (1991), segundo o qual a pessoa não é concebida como um ser indivisível (indivíduo), portanto deve ser pensada dentro do universo de suas relações, pois, como nos fractais, cada parte contém as informações sobre o todo. Essa relação, que o autor denomina de integral, não é a comparação entre o todo e a parte, o geral e o particular, mas as identidades de uma pessoa que se situam no que diz respeito à relação. Sobre isso, o autor explica:

[...] Talvez a ilustração mais concreta da relação integral venha da noção generalizada de reprodução e genealogia. As pessoas existem do ponto de vista reprodutivo ao serem ‘gestadas’ como parte de outra pessoa, e ‘gestam’ ou engendram outras ao se tornarem ‘fatores’ genealógicos ou reprodutivos dessas outras. Uma genealogia é, pois, um encadeamento de pessoas, como, de fato, as pessoas seriam vistas ‘brotando’ umas das outras em uma representação cinemática acelerada da vida humana. A pessoa como ser humano e a pessoa como linhagem ou clã são igualmente seccionamentos ou identificações arbitrários desse encadeamento, diferentes projeções de

sua fractalidade. Mas disso decorre que o encadeamento por meio da reprodução corporal é, ele mesmo, apenas uma entre as inúmeras instâncias da relação integral, que também se manifesta, por exemplo, no caráter comum da linguagem compartilhada (WAGNER, 1991, p. 163, tradução nossa).⁶⁶

A elaboração de uma fotoautobiografia cria, arbitrariamente, identificações na esfera relacional (individual e grupal) do biografado. Assim, remeter-nos-emos aos seus campos de atuação. Portanto a pesquisa apresentou fragmentos das múltiplas identidades e focou nos campos de atuação/função do educador Afonso Pereira da Silva, como fundador de instituições educacionais e bibliotecas, especificamente na esfera da UFPB.

Não há como pensar em memória sem pensar no esquecimento. Aqui incluímos a própria seleção do que será apontado, e selecionar fatos é silenciar outros. Sabemos que o Professor Afonso Pereira foi homem múltiplo, que chegou a lecionar 18 disciplinas⁶⁷, e como educador consciente de que o processo formativo compreende os mais amplos espaços de convivências humanas, que envolvem da vida familiar à educação formal e perpassa ações civis e socioculturais, contribuiu para a organização e a elaboração da documentação em diversos empreendimentos⁶⁸, desempenhando funções de administrador, jornalista, parlamentar e magistrado.

⁶⁶ [...] Perhaps the most concrete illustration of integral relationship comes from the generalised notion of reproduction and genealogy. People exist reproductively by being 'carried' as part of another, and 'carry' or engender others by making themselves genealogical or reproductive 'factors' of these others. A genealogy is thus an enchainment of people, as indeed persons would be seen to 'bud' out of one another in a speeded-up cinematic depiction of human life. Person as human being and person as lineage or clan are equally arbitrary sectionings or identifications of this enchainment, different projections of its fractality. But then enchainment through bodily reproduction is itself merely one of a number of instantiations of integral relationship, which is also manifest, for instance, in the commonality of shared language. (WAGNER, 1991, p. 163)

⁶⁷ Alemão, Ciências Naturais (1942), Didática (1954), Direito Autoral (1972, 1980), Direito Romano (1950, 1951, 1971), Filosofia da Educação (1943), Francês (1946), Geografia (1942, 1946), Grego (1942), História da Educação (1943), História Natural, Introdução aos Estudos do Direito, Latim (1942, 1946), Literatura Portuguesa, Literatura Universal, Metodologia (1954), Moeda e Crédito (1950), Pesquisa Social (1954), Política Financeira (1950), Português (1942, 1946, 1952). (INFORMAÇÕES ..., 2012, p. 2; PEREIRA, C., 2007, p. 40; SILVA, 2008)

⁶⁸ Sociedade de Cultura Musical, Conservatório Paraibano de Música, Orquestra Sinfônica da Paraíba, Teatro do Estudante da Paraíba, Observatório Astronômico da Paraíba,

Ressaltamos que não só desejamos divulgar a fundação da UFPB, mas também compreender, por meio de sua ampla atuação no cenário educacional paraibano, seus ideais e valores sobre educação, uma vez que, mediante um rápido olhar, é possível perceber o compromisso com a missão educacional da Paraíba.

6 ESCRITA POR MEIO DA LUZ: FOTOAUTOBIOGRAFIA DE AFONSO

PEREIRA DA SILVA

[...] É a narrativa que faz de nós o próprio personagem de nossa vida; é ela, enfim, que dá uma história a nossa vida: não fazemos a narrativa de nossa vida porque temos uma história; temos uma história porque fazemos a narrativa de nossa vida.

Christine Delory-Monberger (2008, p. 37) ⁶⁹

A fotobiografia é uma ferramenta metodológica que foi proposta por Fina Sanz em 1982, inicialmente, para fins terapêuticos e de pesquisa, no âmbito da Psicologia Clínica e da Sexologia, para ser usada posteriormente como uma fonte de autoconhecimento.

O método de fotobiografia é baseado no estudo do indivíduo e na história de sua história de vida por meio de imagens. Enfatiza como se pode perceber a história de uma pessoa através das suas experiências, incorporando valores e crenças, como esse processo é gerado no indivíduo e como se reflete em sua vida.

Neste trabalho, o que realmente queremos é saber e relatar como viveu o Professor Afonso Pereira, que emoções as imagens selecionadas nos passam sobre os acontecimentos, os valores, as crenças, enfim, os modos de se relacionar e sua maneira de ser reconhecido por meio da fotoautobiografia.

6.1 O PROCESSO DE TRATAMENTO DAS INFORMAÇÕES IMAGÉTICAS NO FUNDO ARQUIVÍSTICO APS

As imagens apresentadas neste capítulo nasceram de uma proposta metodológica que priorizou o trabalho de imagens, por serem carregadas de

⁶⁹ DELORY-MOMBERGER, C. **Biografia e educação**: figuras do indivíduo-projeto. Tradução de Maria da Conceição Passegi, João G. da Silva Neto, Luis Passegi. São Paulo: Paulus; Natal: EDUFRN, 2008.

memória. Essa proposta nos levou a considerar a importância da escolha como critério essencial para conduzir a produção visual do Professor Afonso Pereira. O termo fotobiografia é empregado aqui para remeter a um conceito ligado a narrativas humanas, que se movimentam para além da utilização ilustrativa da imagem fotográfica, à medida que passamos a priorizar as camadas de histórias que vão se completando, reforçadas pela particularidade dos suportes de expressão humana - palavra e imagem - que nos permitiram encontrar revelações significativas acerca de cada imagem, associadas ao conjunto fotobiográfico, uma espécie de arqueologia.

Para Didi-Huberman (2002), tentar uma arqueologia é sempre se arriscar a colocar, uns aos lados dos outros, pedaços de coisas que sobreviveram provenientes de lugares separados e de tempos disjuntos por lacunas. Esse risco, como ressalta o autor, é chamada de *imaginação e montagem*.

À medida que a montagem não está simplesmente orientada, ela escapa às teleologias e torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. Assim sendo, o historiador renuncia a contar 'uma história' mas, ao mesmo tempo, consegue mostrar que a história não se faz sem todas as complexidades do tempo, todas as camadas da arqueologia, todos os ponteados, os interstícios do destino (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 27).

As fotobiografias localizadas no AAP, com as quais trabalhamos, não fugiram a esse processo, cuja singularidade repousa na constatação de que a construção de sua historicidade se dará, principalmente, a partir de imagens que elegemos. Nesse momento de seleção das fotobiografias, buscamos entender o que um conjunto de imagens guardadas em acervos era capaz de revelar sobre uma vida e como nos permitiria pensar sobre o processo autobiográfico do Professor Afonso Pereira no contexto da UFPB.

Toda imagem contém alguma coisa da representação de um pensamento sobre o real, capaz de veicular o pensamento daquele que propôs a imagem (DIDI-HUBERMAN, 2002). Seguindo essa linha de raciocínio, passamos a reconhecer que cada fotobiografia nos levaria para os caminhos da memória, um suporte

fundamentalmente imagético e imaginário das histórias de vida. A partir dessa memória foi que as imagens passaram a ser escolhidas e/ou excluídas. As imagens escolhidas evocam e representam a história de vida de nosso protagonista.

No que se refere ao acervo do AAP, vem sendo arquivado desde a década de 50. Todos os documentos decorrentes das atividades desenvolvidas pelo Professor Afonso Pereira - os gerados e os recebidos - foram organizados obedecendo a um sistema de arranjo⁷⁰ e respeitando a organicidade, mesmo sendo guardado na própria casa.

Só em 1998 o acervo foi transferido para a primeira residência do casal, que, naquele momento, estava desocupada, e com seu *buck ground* em organização de arquivos e museus, dona Clemilde Torres Pereira da Silva presenteou o esposo com o AAP, cuja vasta documentação se destaca pela multiplicidade de ações desenvolvidas por seu patrono, atuante nos mais diversos movimentos educativos, científicos e culturais, que envolvem diferentes contextos sociais, cujas marcas estão retratadas nos artefatos que compõem o referido acervo de suportes, formas, formato, gênero, espécie, tipo de documentos o mais diverso e singular, por isso qualificado de “santuário de preciosidades” por Oliveira (2008).

A significativa coleção de fotografias do AAP documenta a ação do seu patrono, como exemplo das fotografias relacionadas à sua atuação na UFPB, que estão acondicionadas em álbuns, que apresentam na capa o logotipo do AAP, a numeração do álbum e o assunto, que é a identificação da instituição e/ou evento registrado, dentro do quadro de arranjo funcional, mas não apresentam critérios de ordenação das fotografias que compõem o álbum nem índices. A maioria dessas fotografias tem identificações um pouco mais específicas - são as que estão expostas nos diversos ambientes do arquivo, pois trazem uma legenda, o que dificulta a identificação de pessoas (retratadas e do fotógrafo), local e data do registro.

Para proteger e conservar bem mais as fotografias dos álbuns, não há adesivos, cliques nem etiquetas coladas, mas *binders*, ou seja, pastas que apresentam quatro anéis de uma polegada que fixam bem mais suas páginas. As próprias

⁷⁰ Descrito no item 2.2 - COMPOSIÇÃO DO AMBIENTE EMPÍRICO.

fotografias não estão afixadas por qualquer tipo de material, mas encaixadas em folhas de papel sulfite, que apresentam pequenos cortes, obedecendo à altura e à largura da fotografia, para que possam ser acomodadas, mas não são papéis com ph neutro (*acid-free*).

O AAP não apresenta política de preservação e conservação do acervo, porque não há normas estabelecidas para precauções com o manuseio das fotografias. Ele é cuidado por três funcionários, porém nenhum deles qualificado em conservação e restauração de fotografias. Devemos lembrar que os principais fatores de deterioração das fotografias são “áreas de armazenamento inadequadas, materiais de acondicionamento de baixa qualidade e práticas de manuseio inapropriadas [...]” (MUSTARDO; KENNEDY, 2001, p. 8)

Se o AAP não apresenta condições ambientais favoráveis para conservar o acervo fotográfico, tampouco tem representação física e de conteúdo do referido acervo, o que impossibilita o acesso à informação, visto que esse objetivo só seria alcançado por meio do trabalho de descrição do artefato e seu conteúdo.

6.2 O CONJUNTO FOTOGRÁFICO DE AFONSO PEREIRA E SUA AUTOBIOGRAFIA NO PAPEL DE EDUCADOR

6.2.1 *Magistri in praeteritum*

A educação visa à socialização por meio do amoldamento do homem aos padrões culturais. No período colonial, foram os jesuítas nossos primeiros e únicos educadores, que catequizavam e alfabetizavam os índios e demais segmentos sociais. Na Paraíba, eles começaram edificando almas, e o primeiro colégio chegou 199 anos depois que aportaram no Brasil, ou seja, em 1748 (MELLO, 1996). No solo brasileiro, educadores da fé católica dedicavam-se também ao ensino das letras e, além do ensino básico, ofereciam cursos secundários de Letras e Filosofia e os de nível superior, voltados para a formação de sacerdotes, como Teologia e Ciências Sagradas (MELLO, 1996).

Um ano depois da construção do primeiro colégio jesuíta na Paraíba, chegaram ao fim 210 anos da presença jesuítica no Brasil. Expulsos pelo Marquês de Pombal, em 1759, deixaram a marca do modelo cultural europeu, aqui concretizado como padrão educacional brasileiro por meio de suas igrejas, colégios, missões e seminários (MELLO, 1996).

O colégio edificado pelos jesuítas é o prédio onde passou a funcionar a Faculdade de Direito (1953)⁷¹, ano em que o Curso de Direito foi reconhecido (Decreto Federal nº 33.404/53). O primeiro prédio destinado à referida faculdade (01/03/1951 a 11/04/1953) foi o de número 149, da Rua Beaurepaire Rohan, centro da capital, onde o Professor Afonso Pereira lecionou *Direito Romano*. A Faculdade foi extinta com a reforma cêntrica, e o curso passou a integrar o Centro de Ciências Sociais Aplicadas (CCSA) em 1973, do qual foi desvinculado em 1980, com a criação do Centro de Ciências Jurídicas (CCJ).

Figura 25 – Fachada da Faculdade de Direito – 1951-1953



Fonte: Álbum 03

Figura 26 – Fachada da Faculdade de Direito – 1953-1973



Fonte: Álbum 03

⁷¹ Mello (1996) esclarece que a Faculdade de Direito da Paraíba foi fundada pelo Instituto dos Advogados da Paraíba (11/08/1949), com solenidade ocorrida no Palácio da Justiça, sob a direção do Desembargador Flodoardo Lima da Silveira e adquiriu personalidade jurídica com Decreto da Presidência da República, nº 29.398, de 27 de março de 1951. Pereira, A. (2007, p. 27) informa que “Hermes Pessoa foi idealizador e fundador do 1º Curso de Direitoda Paraíba – UFPB. Severino Montenegro – 1º Diretor”.

6.2.2 Formalis educationem

Ex-aluno franciscano, o Professor Afonso Pereira foi educado por mestres inspirados pelos jesuítas, quer pelos moldes educacionais, quer pela busca de novas vocações. Em uma das fundações vocacionais da ordem, no Colégio Seráfico de Santo Antônio, cursou o ginásio em João Pessoa (1931-1932) e foi aluno do Professor José Baptista de Mello, inspetor da capital, substituto do primeiro dirigente da Diretoria do Ensino Primário, o Professor Eduardo Monteiro de Medeiros, e passou a gerir o movimento educacional do Estado em 1931. (MELLO, 1996)

Sua formação educacional foi complementada (secundário - 1934-1936) no Colégio São Luís de Tolosa do Seminário Seráfico Franciscano de Rio Negro (PR), fundado por padres franciscanos vindos da Alemanha. Com a deflagração da II Guerra, foi impossibilitado de seguir para o noviciado da ordem franciscana na Alemanha e foi para Pesqueira/PE, onde ficou até 19 de setembro 1937.

Ainda adolescente, partiu para o Paraná, onde se instalou numa instituição de ensino religioso de “primeiro mundo”, o Seminário Seráfico do Rio Negro, também da Ordem Franciscana. Ali, ele experimentou tudo que se podia oferecer a um jovem estudante, em relação ao desenvolvimento. Nessa instituição concluiu o Segundo Grau e recebeu formação cultural de alto nível. Estava nos seus planos continuar sua formação na Alemanha, onde pretendia fazer o Noviciado, os cursos de Filosofia e Teologia, a fim de receber as ordens dos Frades Menores Franciscanos, mas a Segunda Guerra Mundial o impediu. O Convento Franciscano foi invadido pelas tropas nazistas, forçando-o a retornar ao Nordeste para continuar a formação do Noviciado em Pesqueira, Pernambuco. Em sua estada sofreu um acidente na construção do Convento, por esse motivo, seus superiores o mandaram convalescer em casa. (FONSECA, OLIVEIRA, FRAGOSO, 2008, p. 29)

No retorno à terra natal, os olhos de Afonso Pereira da Silva viram a marca da forte dicotomia social e econômica entre as Regiões Sul e Nordeste. A semente dos antepassados jesuítas, em solo franciscano, da contínua conversão pessoal para a motivação e a superação de vida missionária, de auxílio ao próximo, brotou no coração desse paraibano. Assim, buscou coerência entre sua razão e consciência, e

decidiu se dedicar a transformar o contexto social dos seus conterrâneos e deixou a vida religiosa para assumir a missão de educador.

6.2.3 Facultas oeconomiam

O ensino superior nacional expandiu-se a partir de 1948, mas, um ano antes, a Paraíba já desfrutava de duas unidades de ensino superior: uma em João Pessoa, o Seminário Arquidiocesano⁷², com cursos de Filosofia e Teologia, e outra na cidade de Areia, a Escola de Agronomia do Nordeste (EAN)⁷³ (MELLO, 1996). No último dia do mês de outubro de 1947, a FACE foi inaugurada, com sessão solene da congregação da Academia do Comércio Eptácio Pessoa (ACEP)⁷⁴ (Decreto nº. 24.797 13/04/1948). Criada por professores da referida escola, seguindo os moldes franceses de instituições independentes entre si, foi marco da chegada e do desenvolvimento do ensino superior na Paraíba. É a mais antiga faculdade de João Pessoa.

Na ocasião, era seu diretor o Professor Clóvis dos Santos Lima. O Professor Afonso Pereira inaugurou sua função de professor na instituição, que logo foi reconhecida como Universidade da Paraíba, pois fez parte do corpo docente da recém-criada faculdade lecionando a cadeira *Moeda e Crédito e Política Financeira*, quando seu irmão, Antônio Pereira da Silva, fez parte da primeira turma de concluintes⁷⁵ (MELLO, 1996).

⁷² “Foi D. Aduino Aurélio de Miranda Henriques, primeiro bispo e primeiro arcebispo da Paraíba, o fundador [...]. Instalado no dia 4 de março de 1894, no sobrado da família Abiahy, que servia ao mesmo tempo de residência episcopal, transferiu-se em 26 de abril do mesmo ano para o Convento de São Francisco [...]” (MELLO, 1996, p. 139-140)

⁷³ Implantada em 1934, na terra natal de José Américo de Almeida, começou a funcionar em 1937, com o financiamento do Governo do Estado. O Curso de Agronomia é considerado o primeiro curso superior da universidade, um dos dez mais antigos do país. (MELLO, 1996)

⁷⁴ Reconhecida pelo Decreto de 30 de agosto de 1924, no governo Sólton de Lucena. (MELLO, 1996, p. 172)

⁷⁵ “Com aula inaugural proferida pelo Prof. Arnóbio Graça, no dia 12 de maio de 1948, começou o funcionamento dessa escola superior, que, em 1951, diplomou festivamente sua primeira turma de bacharéis em Ciências Econômicas. Doze foram os moços paraibanos que integraram essa turma: Antônio Pereira da Silva, Francisco José Gonçalves de Medeiros, Ivaldo Pinto de Lemos, Genário da Silva Guedes, Heleno José de Farias, João Geraldo Leite, José de Nazaré Rodrigues, José Gomes da Silva, Osvaldo Muniz de Medeiros, Othon Guilherme

Figura 27 – Fachada da Academia de Comércio Epitácio Pessoa



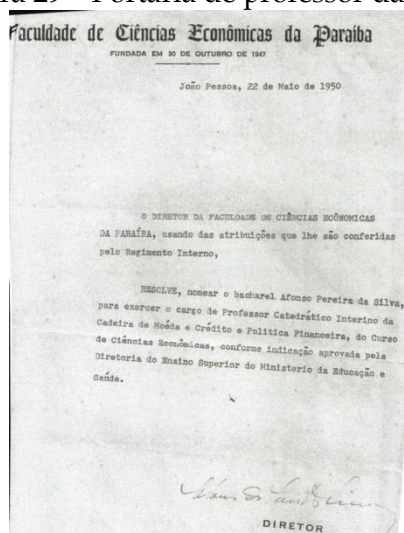
Fonte: Álbum 03

Figura 28 – Concluintes da primeira turma da Faculdade de Ciências Econômicas (1951)



Fonte: Álbum 03

Figura 29 – Portaria de professor da FACE⁷⁶



Fonte: Pasta de portarias

Neto, Pedro Marinho Falcão e Zildo Pessoa Barreto” (MELLO, 1996, p. 139-142, destaque nosso). Na figura 28, **Antônio Pereira da Silva** localiza-se na segunda fila, da E para a D, portanto a segunda pessoa (de bigode e gravata-borboleta).

⁷⁶ Transcrição do documento:

João Pessoa, 22 de maio de 1950

O DIRETOR DA FACULDADE DE CIÊNCIAS ECONÔMICAS DA PARAÍBA, usando das suas atribuições que lhe são conferidas pelo Regimento Interno,

RESOLVE nomear o bacharel Afonso Pereira da Silva para exercer o cargo de professor catedrático interino da Cadeira de Moeda e Crédito e Política Financeira, do Curso de Ciências Econômicas, conforme indicação aprovada pela Diretoria do Ensino Superior do Ministério da Educação e Saúde.

DIRETOR

6.2.4 Magister

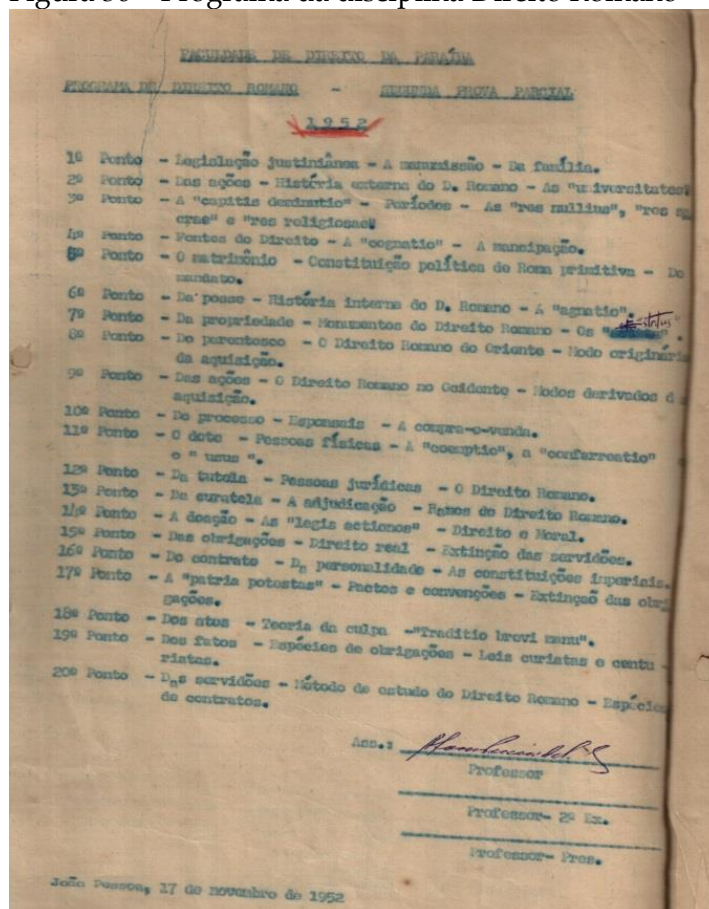
Jovens, sejam revolucionários!
Estudem, lutem pelos ideais e pelo Brasil!
Vocês têm que remover a terra, para sacudir
o país e poder transformar o mundo⁷⁷.
Afonso Pereira.

O mestre será sempre lembrado como verdadeiro ativista da Educação, por agir sob o domínio da crença de que a educação é a única forma de transformar pessoas e país para melhor. Com uma vida dedicada à Educação, destacou-se como um dos grandes educadores da Paraíba e foi mencionado pelo ex-aluno e ex-desembargador TJ-PB, Antônio de Pádua Lima Montenegro, como bandeirante da Educação⁷⁸. Penetrou os sertões do ensino superior na FACE, em 1948, e depois de concluir a Graduação em Direito, ingressou na Faculdade de Direito da Paraíba (1951) como professor de *Direito Romano*, disciplina que lecionou por oito anos e ficou responsável pela cadeira de *Introdução ao Estudo do Direito* (1973) e *Direito Autoral* (1980) na mesma instituição.

⁷⁷ Ao ser solicitado a deixar uma mensagem para os jovens, por ocasião da comemoração dos seus 90 anos, em outubro de 2007, no Unipê. (Fonte: VILAR, L. Afonso Pereira. **Correio da Paraíba**, João Pessoa, 11 jun. 2008. Cultura, p. C6).

⁷⁸ BARROS, B. Aos 90 anos, morre o diretor fundador do Correio. **Correio da Paraíba**, João Pessoa, 10 jun. 2008. Caderno 2, p. C1.

Figura 30 – Programa da disciplina Direito Romano – 1952



Fonte: AAP

Graduado em Direito pela Faculdade de Direito de Recife, em 15 de dezembro de 1948, no ano seguinte, o Professor Afonso Pereira passou a ser membro da Ordem dos Advogados, sob o registro de número 327. Atuante, foi secretário-executivo da Associação Interamericana de Direito Romano⁷⁹ e promoveu o I Congresso Interamericano da área (1971), realizado no auditório do primeiro prédio da Reitoria da UFPB⁸⁰, que havia sido inaugurado no dia 2 de maio de 1966, no reitorado de Guilardo Martins Alves, com a presença do presidente, o Marechal Humberto de Alencar Castelo Branco. Depois do sucesso do primeiro evento, idealizou e coordenou o II Congresso, que foi realizado no México, em julho de 1972, para o qual enviou oito paraibanos (PEREIRA, C., 2007; SILVA, 2008).

⁷⁹ Países membros: México, Argentina, Venezuela, Equador e Chile (1968) (Fonte: PEREIRA, C., 2007, p. 41)

⁸⁰ Av. Pres. Getúlio Vargas, 47, Centro. João Pessoa. CEP: 58013-240

Figura 31 – Reitoria da UFPB - I Encontro de Direito Romano



Fonte: Álbum 03

Professor da Faculdade de Direito, nomeado como do ensino superior da UFPB em 1967, foi presidente da Comissão Examinadora do concurso público para ministrar a cadeira *Introdução ao Estudo do Direito* (1973) e examinador de *Latim* do vestibular da referida faculdade em 1980.

Figura 32 – Ficha individual de professor da Faculdade de Direito com indicação de fundador

FACULDADE DE DIREITO
DA
PARAIBA
JOÃO PESSOA

Ficha Individual do Professor

Nome: AFINSO FERREIRA DA SILVA

Disciplina: Direito Romano

Data da Admissão: 23 de Abril de 1951 (Fundador)

Registrado na Diretoria do Ensino Superior sob o n. 7635, I.D-8, fls. 6, em 26-10-1949

Filiação: José Pereira da Silva e Querubina Pereira da Silva

Data do Nascimento: 30 de Outubro de 1917 Estado Civil: Casado

Lugar do Nascimento: Bonito de Santa Fé - Paraíba Profissão: Advogado

Residência: Av. Princesa Isabel, nº 764

Carteira de Reservista: Nº 9963 - Carteira Militar - 2º ten. da Reserva - 7º R. M.

Carteira de Identidade: 10.265 - Inst. de Polícia Técnica da Paraíba

Carteira Profissional: Nº 17.304 - Série 11

Secretaria da Faculdade: 22 de Abril de 1953

SECRETARIO

Fonte: Pasta de portarias

Sempre reconhecido pelo exímio desempenho das atividades acadêmicas desde a fundação da UFPB, foi paraninfo dos concluintes do Curso de Direito de 1977 e agraciado com a Placa Sesquicentenário da Fundação dos Cursos Jurídicos no Brasil (11/06/1827 - 11/06/1977).

Figura 33 - Padrinho dos formandos do Curso de Direito de 1977



Fonte: Álbum 02

No mesmo ano, foi homenageado durante as confraternizações natalinas do Departamento de Teoria Jurídica, em festa realizada no dia 22 de dezembro.

Figura 34 - Afonso Pereira, homenageado do Dep. Teoria Jurídica (1977)



Fonte: Álbum 02

No cinquentenário da UFPB, recebeu o diploma honorífico de Professor Emérito (02/12/2005) e foi loureado nas comemorações alusivas aos cinquenta anos da colação de grau da primeira turma, com eventos⁸¹ realizados em diversas partes da cidade.

Figura 35 - Recebendo o título de professor emérito (2005)



Fonte: Álbum 01

Figura 36 - Solenidade no TJ-PB (2005)



Fonte: Álbum 01

⁸¹ 08/12 - Solenidade conjunta do Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba (IHGP) e da Academia Paraibana de Letras (APL), realizada na sede do IHGP; 09/12 - Solenidade no TJ-PB; 10/12 - Missa na Catedral Metropolitana (Fonte: Convite dos concluintes da primeira turma guardado no álbum 01).

Figura 37 – Concluintes da primeira turma de Direito 50 anos depois



Fonte: Álbum 01

As manifestações de apreço pela pessoa acolhedora e o reconhecimento pela dedicação à educação são visíveis nas frequentes homenagens, como na da aluna Acyra, da turma de 1974:

Amigo de todos, sem distinção,
Fiel em sua missão.
Perfeito nos atos
Exemplo espalha
Rindo traduz
Emana o saber
Integra a luz
Amante do jus. (Acyra)
(PEREIRA, A., 2007, p. 29)

O professor de gerações não só era reconhecido por todos os que o conheciam, como também sabia homenagear, como fez, ao discursar na solenidade de inauguração da Galeria dos ex-Reitores da UFPB (10/1975).

Galeria não é Tumba,
É Panteão,
É glorificação
Quer aos vivos tenham agitado os ventos áfricos
Quer aos mortos os inferos deuses tenham turbado o sono.
É panteão porque se imortalizaram à luz do que fizeram
Não os ferirá o raio da inveja nem o sacoleijarão as resistentes
paredes às pedras do ódio.
Galeria não é Tumba, fora-o. [...] (PEREIRA, A., 2007, p. 47)

Em 1955, também ministrou a disciplina *Pesquisa Social* na Escola de Serviço Social⁸², e em janeiro de 1964, foi examinador de *Português* nos concursos vestibulares da Faculdade de Medicina, da Faculdade de Farmácia⁸³ e da Escola de Enfermagem da UFPB (SILVA, 2008).

A Faculdade de Filosofia da Paraíba⁸⁴ (FAFI) foi criada por meio do Decreto 146, de 05 de março de 1949, porém só começou a funcionar em 1952, com os Cursos de História, Geografia, Letras Neolatinas e Pedagogia (MELLO, 1996).

Figura 38 – Fachada da FAFI



Fonte: Álbum 03

Figura 39 – Fachada da Faculdade de Farmácia da Paraíba



Fonte: Álbum 03

As Faculdades de Medicina, Odontologia e Farmácia foram fundadas por um grupo de médicos da Paraíba, em 25 de março de 1950. A Faculdade de Medicina começou a funcionar com recursos privados no ano seguinte, quando foi criada a Faculdade de Odontologia (Lei 646, 05 de dezembro de 1951), por iniciativa da Associação Paraibana de Cirurgiões-dentistas (APCD), e iniciou suas aulas em 1953, em João Pessoa, enquanto a de Farmácia foi criada em 25 de março de 1956 e só começou a funcionar em abril de 1960. Um ano antes (24/01/1955), foi criada a Escola de Enfermagem da Paraíba (BEZERRA, 2007).

⁸² “[...] Escola de Serviço Social da Paraíba, fundada pela "Congregação das Irmãs Missionárias de Jesus Crucificado", em 11 de julho de 1951 [...]” (BEZERRA, 2007, p. 37)

⁸³ Hoje Fundação José Américo, na Av. Presidente Getúlio Vargas, 125, Centro - João Pessoa, PB - Cep: 58013-240.

⁸⁴ Hoje EEEFM Profa. Olivina Olívia Carneiro da Cunha, na Avenida Duarte da Silveira, 450, Centro - João Pessoa - PB - CEP: 58013-280.

Em 1955, a Paraíba tinha onze escolas de ensino superior, cada uma, isoladamente, envolvida em suas questões administrativas. O Professor Afonso Pereira vivia, há sete anos, em ambientes educacionais paraibanos, de forma mais intensa no último ano, depois da criação da Fundação Padre Ibiapina⁸⁵, cujo objetivo era de fundar instituições educacionais, e concretizou a ideia de que a única forma de ajudar é por meio da educação, aliado ao momento histórico de transição de uma sociedade rural para urbana, mas com a industrialização restrita, devido à sua incipiente base técnica. Ele dizia aos seus contemporâneos que o avanço exigia profissionais qualificados.

Educadores compromissados, congregados em uma Reunião Ordinária da FACE⁸⁶, elegeram o Conselho Técnico da Faculdade, e depois do “grito salutar de Clóvis dos Santos Lima, de modo inusitado e brusco, em noite agônica, [...] em alto e em bom som, para estranheza de todos os presentes: Só uma Universidade salvará a Instituição” (PEREIRA, A., 2007, p. 11), o Professor Afonso Pereira aconselhou que enviassem um telegrama ao Governo do Estado recomendando a congregação e a estadualização das faculdades isoladas, para depois pleitear sua federalização. “A proposta foi de imediato aprovada, a unanimidade, oferecendo-se o autor a dar publicação imediata na imprensa, em edição do dia seguinte” (PEREIRA, A., 2007, p. 11).

⁸⁵ Fundada em 30 de março de 1954. (SILVA, 2008, p. 25)

⁸⁶ Informações sobre a reunião estão em um recorte de jornal no álbum 2, porém sem referência, razão por que não foi possível identificar o jornal. O registro em caneta data de 21/05/1952.

Figura 40 – Reunião na FACE onde surgiu a ideia de criar a Universidade da Paraíba (1952)



Fonte: Álbum 02

O governador José Américo de Almeida iria licenciar-se do cargo para ser ministro da Viação e Obras Públicas (1953). Como último ato de chefe do Executivo estadual, pretendia assinar uma mensagem para a Assembleia Legislativa, em que propunha a criação da Universidade da Paraíba e convocou o Desembargador Severino Montenegro (Diretor da Faculdade de Direito) para elaborar o anteprojeto. Porém ele propôs uma comissão com pessoas experientes em fundar escolas, como Clóvis Lima⁸⁷, Hermes Pessoa⁸⁸ e Nilton Lacerda⁸⁹ (NÓBREGA, 1980, p. 154).

Depois de várias reuniões, com propostas diferentes e contrárias ao pensamento das consequências jurídicas que seriam geradas com a agregação da Faculdade de Medicina da Paraíba, por ser particular, à Universidade da Paraíba, houve uma reunião na referida faculdade (17/08/1955) para discutir sobre sua possível agregação, na qual esteve presente como convidado especial e jornalista, o Professor Afonso Pereira.

A mesa redonda estava constituída dos professores Lauro Wanderley, Diretor da Faculdade, Humberto Nóbrega, Presidente da

⁸⁷ Fundador da Faculdade de Ciências Econômicas da Paraíba.

⁸⁸ Fundador da Faculdade de Direito da Paraíba.

⁸⁹ Fundador da Faculdade de Medicina da Paraíba.

Sociedade Mantenedora da Escola, Newton Lacerda, João Medeiros, professor-honorário José de Oliveira Leite, além de Sr. Dumerval Trigueiro, Secretário de Educação e Saúde, do professor Agnelo Amorim, procurador geral do Estado, e dos jornalistas Juarez Batista, José Leal e *Afonso Pereira* (NÓBREGA, 1980, p. 154, destaque nosso).

Depois de consultar os juristas, a congregação da Faculdade de Medicina da Paraíba reuniu-se, em 27 de outubro de 1955, e, por unanimidade, deliberou e aprovou o novo anteprojeto de criação da Universidade da Paraíba “[...] com a consequente revogação da Lei nº 1.070, de 24 de setembro de 1954, desde que mantida seja a atual redação” (FACULDADE DE MEDICINA DA PARAÍBA, Ofício 116/55, 1955 *apud* NÓBREGA, 1980, p. 160).

O Professor Afonso Pereira recorda:

Reações internas de grupos nas faculdades particulares, e silêncio nas escolas superiores oficiais. Mais uma vez, a Faculdade de Ciências Econômicas da Paraíba se antecipa. Sancionada a Lei, se reúne extraordinariamente e discute sua provável agregação ao conjunto universitário (PEREIRA, A., 2007, p. 13).

A Paraíba dispunha de onze escolas de ensino superior no ano de 1955, o que permitiu a criação da Universidade da Paraíba, por meio da Lei Estadual nº 1.366, de 02 de dezembro de 1955. Foram incorporadas quatro instituições públicas⁹⁰ e agregadas cinco particulares⁹¹ (BEZERRA, 2007).

⁹⁰ Faculdade de Filosofia, Faculdade de Odontologia, Escola Politécnica (Campina Grande), Escola de Enfermagem.

⁹¹ Faculdade de Direito, Faculdade de Medicina, Faculdade de Ciências Econômicas, Faculdade de Engenharia, Escola de Serviços Social.

Figura 41 – Recorte do Diário Oficial (15/12/1955)⁹²



Fonte: Álbum 02

Figura 42 – Primeiros professores da UFPB – O Norte (14/05/2005)



Fonte: Álbum 02.

⁹² Onde podemos ler: "Art. 1º - São considerados efetivos os atuais professores de estabelecimentos de ensino superior secundário, mantidos pelo Estado, desde que tenham sido fundadores de suas respectivas cátedras."

A Lei de federalização da UFPB, em seu segundo artigo, elenca as instituições que a constituíram:

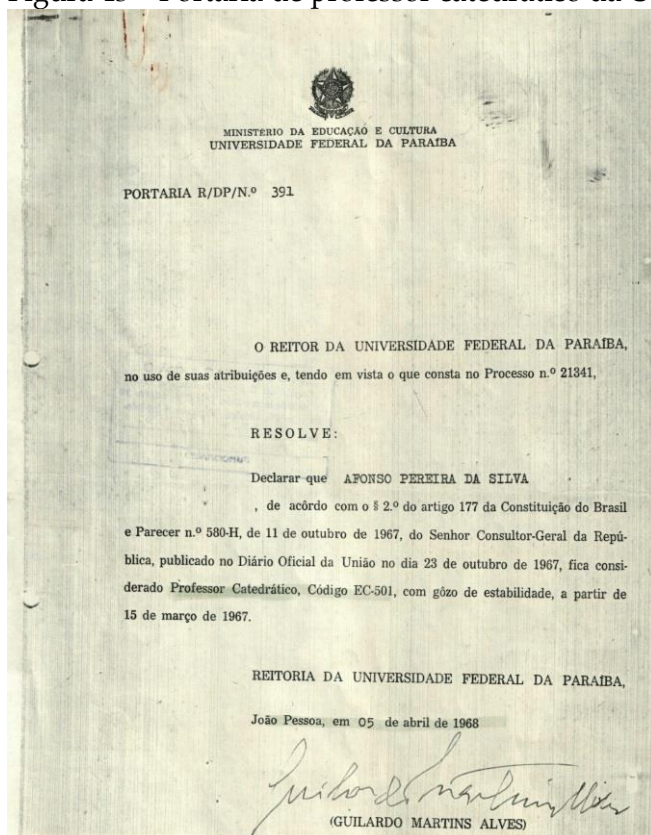
Art. 2º A Universidade compor-se-á dos seguintes estabelecimentos de ensino superior:

- a. Faculdade de Filosofia da Paraíba (Decreto nº 38.146, de 23 de outubro de 1955);
- b. Faculdade de Odontologia da Paraíba (Decreto nº 38.148, de 25 de outubro de 1955);
- c. Escola Politécnica da Paraíba (Decreto nº 33.286, de 14 de julho de 1953);
- d. Faculdade de Direito da Paraíba (Decreto nº 33.404, de 28 de agosto de 1953);
- e. Faculdade de Medicina da Paraíba (Decreto nº 38.011, de 01 de outubro de 1955) e Escola de Enfermagem da Paraíba (Decreto nº 38.283, de 29 de abril de 1955 e Portaria Ministerial nº 365, de 9 de junho de 1958);
- f. Faculdade de Ciências Econômicas da Paraíba (Decreto nº 30.236, de 4 de dezembro de 1951);
- g. Escola de Engenharia da Paraíba (Decreto nº 39.221, de 21 de maio de 1956);
- h. Escola de Serviço Social da Paraíba (Decreto nº 39.332, de 8 de junho de 1956);
- i. Faculdade de Farmácia da Universidade da Paraíba;
- j. Faculdade de Ciências Econômicas de Campina Grande (Lei nº 512, de junho de 1955)

§ 1º As faculdades e escolas mencionadas nesse artigo passaram a denominar-se: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Faculdade de Odontologia, Escola Politécnica, Faculdade de Direito, Faculdade de Medicina e Escola Anexa de Enfermagem. Faculdade de Ciências Econômicas, Escola de Engenharia, Escola de Serviço Social da Universidade da Paraíba, Faculdade de Ciências Econômicas de Campina Grande e Faculdade de Farmácia da Paraíba.

Federalizada por meio da Lei nº 3.835, de 13 de dezembro de 1960, passou a ser a UFPB, apesar de um grupo ter sido contra sua federalização, pois apenas os catedráticos seriam efetivados no quadro de docentes. (BEZERRA, 2007)

Figura 43 – Portaria de professor catedrático da UFPB⁹³



Fonte: Pasta de portarias

O Conselho Universitário (1973) aprovou a reformulação da estrutura acadêmica da UFPB, alicerce para constituição dos Centros e Departamentos.

⁹³ MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PORTARIA R/DP/Nº 391

O REITOR DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA, no uso de suas atribuições e, tendo em vista o que consta no Processo nº 21341.

RESOLVE:

Declarar que AFONSO PEREIRA DA SILVA, de acordo com o 2º do artigo 177 da Constituição do Brasil e Parecer nº 580-H, de 11 de outubro de 1967, do Senhor Consultor-Geral da República, publicado no Diário Oficial da União no dia 23 de outubro de 1967, fica considerado Professor Catedrático, Código RC-501, com gozo de estabilidade, a partir de 15 de março de 1967.

REITORIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA.

João Pessoa, em 05 de abril de 1968.

GUILARDO MARTINS ALVES

6.2.5 Administrativus functionem

O Professor Afonso Pereira exerceu múltiplas funções administrativas na universidade e foi chefe de Departamento por diversas ocasiões: de Educação da FAFI (1960); em 1963, chefe substituto do Departamento de Estudos Básicos da Faculdade de Direito (1970 - 1972); substituto do Departamento de Teoria Jurídica (1978); diretor substituto da Faculdade de Direito (1973-1974) e coordenador da Faculdade de Biblioteconomia (1969) e da Biblioteca Central (1967).

Figura 44 – Afonso Pereira – Chefe do Departamento de Estudos Básicos (1972)

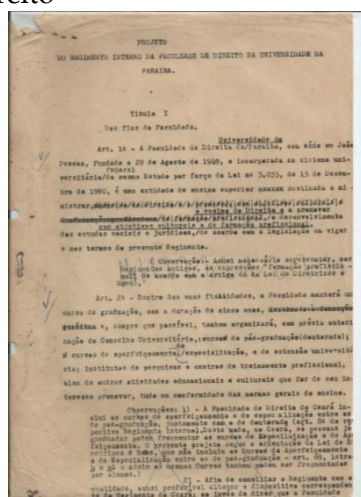


Fonte: Álbum 02

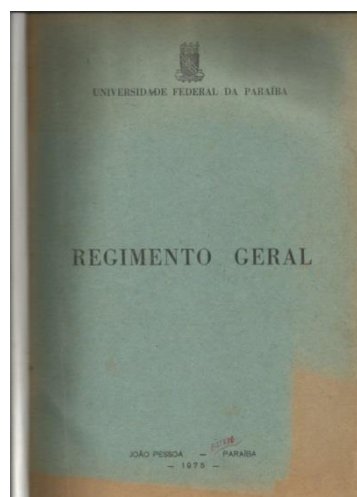
Com a experiência de militante por uma educação de boa qualidade e eterno contribuinte do projeto para um ensino democrático, também cooperou participando de diversas comissões da instituição: Conselho Técnico da FACE, (1950); banca examinadora das provas parciais das cadeiras de *Economia Política* e *Direito Romano* da Faculdade de Direito (1951); grupo de trabalho para reforma universitária da FAFI (1961); avaliação do ensino da Faculdade de Direito (1963); comissão de decenário da fundação da Universidade da Paraíba, para indicação de orador geral dos diplomados das unidades integrantes da Universidade e comitê jurídico sobre edital de concorrência pública da Universidade (1965); estudos da Faculdade de Direito junto ao Seminário SES/MEC (1966); grupo concepção da banca para

concurso de contratação de professores e foi membro da comissão de elaboração do regimento interno da Faculdade de Direito (1972) e no ano subsequente, compôs a comissão para adaptação do regimento da faculdade ao novo regimento geral da UFPB (1973); do Conselho Superior de Ensino, Pesquisa e Extensão (CONSEPE) (1974), seleção de professor assistente para disciplina de *Direito Romano* do Departamento de Teoria Jurídica da UFPB e membro da comissão para redação final do Estatuto da UFPB (1974), que se repetiu no ano posterior. Também participou do comitê das universidades da Paraíba para o Projeto Rondon (1980).

Figura 45 – Projeto do regimento interno da Faculdade de Direito ⁹⁴ Figura 46 – Regimento Geral da UFPB (1975)



Fonte: AAP



Fonte: AAP

⁹⁴ PROJETO DO REGIMENTO INTERNO DA FACULDADE DE DIREITO DA UNIVERSIDADE DA PARAÍBA
TÍTULO I

Dos fins da Faculdade

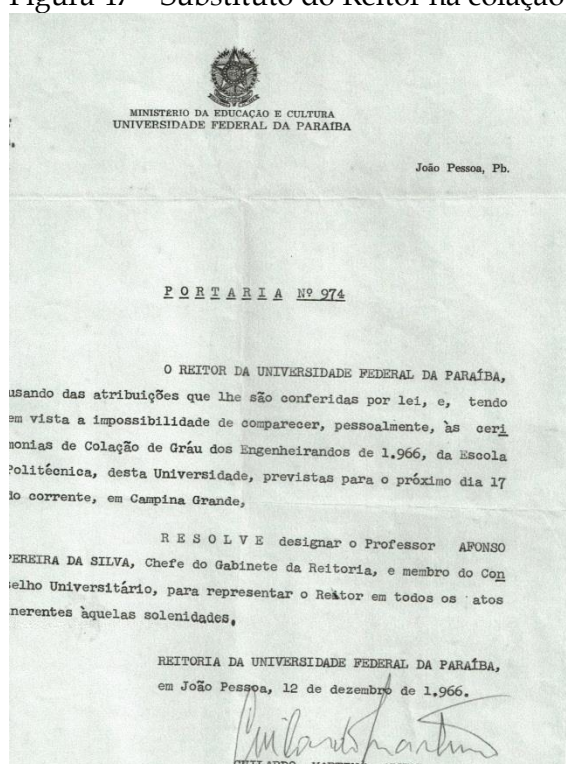
Art. 1º - A FACULDADE DE DIREITO DA UNIVERSIDADE DA PARAÍBA, com sede em João Pessoa, fundada em 29 de agosto de 1949, e incorporada ao sistema universitário federal do mesmo Estado por força da Lei nº 3.055, de 13 de Dezembro de 1960, é uma entidade de ensino superior destinada a ministrar e a promover e desenvolvimento dos estudos sociais e jurídicos com objetivos culturais e de formação profissional, de acordo com a legislação em vigor e nos termos do presente Regimento.

Art. 2º - Dentro das suas finalidades, a Faculdade manterá um curso de graduação, com duração de cinco anos, e, sempre que possível, também organizará, com prévia autorização do Conselho Universitário, curso de pós-graduação (doutorado), cursos de aperfeiçoamento, de especialização, e de extensão universitária, institutos de pesquisas e centros de treinamento profissional, além de outras atividades educacionais e culturais que for de seu interesse promover, tudo na conformidade das normas gerais de ensino.

6.2.6 Chefe de Gabinete (1966-1968) e membro do Conselho Universitário (1973)

O Professor Afonso Pereira foi Chefe de Gabinete no reitorado de Guilardo Martins Alves (1966), e no exercício da função de oferecer assistência ao Reitor, relacionava-se com todos os níveis da instituição, dinamizando o desenvolvimento da Universidade.

Figura 47 – Substituto do Reitor na colação de grau na Escola Politécnica (1966)⁹⁵



Fonte: Pasta de portarias

⁹⁵ A portaria oferece a informação das funções de Chefe de Gabinete e Membro do Conselho Universitário, conforme transcrição:

PORTARIA Nº 974

O REITOR DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA, usando das atribuições que lhe são conferidas por lei, e tendo em vista a impossibilidade de comparecer, pessoalmente, às cerimônias de Colação de Grau dos Engenheirandos de 1966, da Escola Politécnica, dessa Universidade, previstas para o próximo dia 17 do corrente, em Campina Grande,

RESOLVE designar o professor AFONSO PEREIRA DA SILVA, chefe do Gabinete da Reitoria do Conselho Universitário, para representar o Reitor em todos os atos inerentes àquelas solenidades,

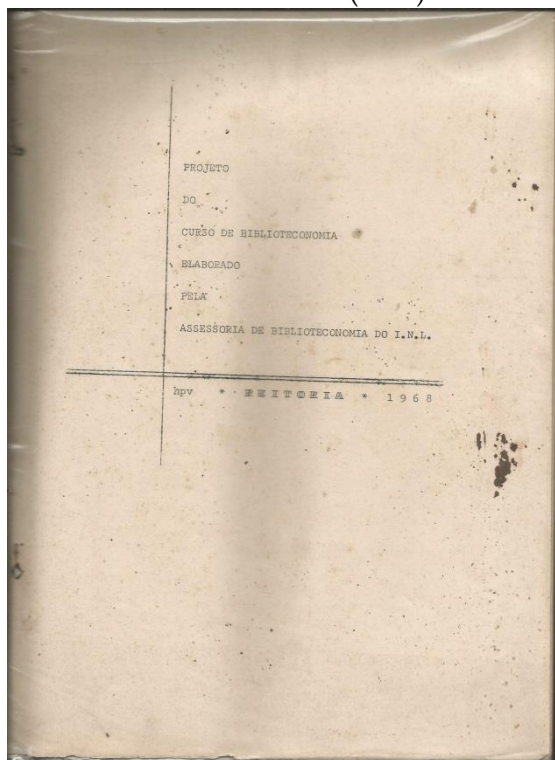
REITORIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA,
em João Pessoa, 12 de dezembro de 1966.

GUILARDO MARTINS ALVES

6.2.7 Coordenador da Biblioteca Central (1967) e do Curso de Biblioteconomia (1969)

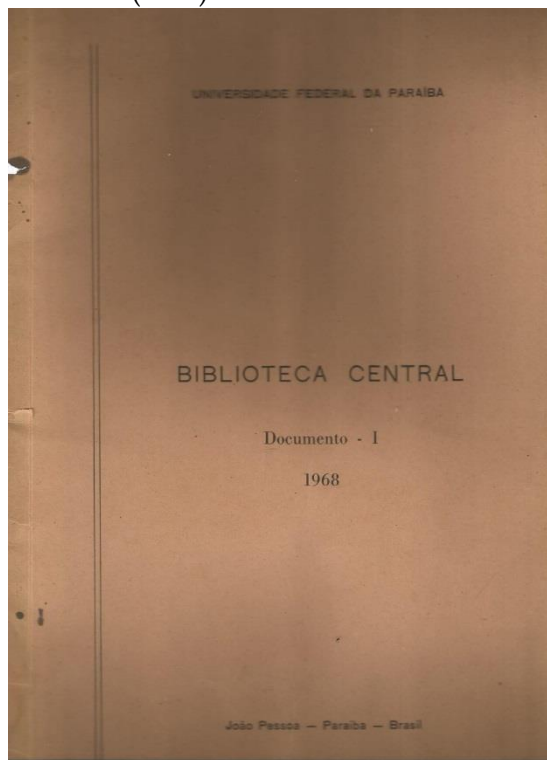
Em 1967, deu-se início à fundação da Biblioteca Central da UFPB, prevista no regimento da instituição, que foi inaugurada em dezembro de ano subsequente. Para isso, foi fundamental o desempenho do Professor Afonso Pereira, não só por causa dos cargos ocupados na universidade, mas também por sua atuação no Instituto Nacional do Livro (INL), como representante do órgão no Estado, e pelo fato de essa entidade vincular sua cooperação para implantar a biblioteca com o Curso de Biblioteconomia. (SOUZA; FREIRE, 2005)

Figura 48 - Projeto do Curso de Biblioteconomia da UFPB (1968)



Fonte: AAP

Figura 49 - Projeto da Biblioteca Central da UFPB (1968)



Fonte: AAP

Com o projeto de criação do curso elaborado pela Assessoria do INL, o Professor Afonso Pereira trabalhou para implantar o curso oficializado, por meio da Resolução 01/69, e o Departamento de Biblioteconomia, através da Resolução 04/70, vinculado ao Instituto Central de Filosofia e Ciências Humanas (ICFCH), antiga

FAFI. O curso, que teve início no primeiro semestre de 1969, com seus primeiros concluintes no ano de 1971. (SOUZA; FREIRE, 2005)

Através do livro de ata da coordenação do Curso de Biblioteconomia, tivemos acesso aos nomes das concluintes da turma de 1971, ano em que se formou a primeira turma. São elas: *Ana Flávia Torres Pereira da Silva*⁹⁶, Ana Helena Montenegro dos Guimarães Wanderley, Dalka Alves de Cartaxo, Dalvanise da Rocha Silva, Diana Helen Ramos Lemos, Emeide Nóbrega Duarte, Ieda Barbosa de Paiva, Maria Aliette Peixoto Wanderley, Maria de Fátima Pinto Diniz, Maria Helena de Athayde Rotta, Maria Naire Palhano Pinto, Maria Neuza de Moraes Costa, Maria Socorro Rodrigues de Araújo, Marilde Rodrigues de Macedo, Marília Moreira de Medeiros, Marli Pereira Viana, Marynice de Medeiros Matos, Nancy Honorato da Silva, Teresinha de Jesus Duarte, Walkíria Vieira Toledo. (SOUZA; FREIRE, 2005, não paginado, destaque nosso).

Como trabalhador incansável pela Biblioteconomia, contribuiu para a criação da Associação Profissional de Bibliotecários da Paraíba (APBPB), com apoio jurídico para que fosse reconhecido como de utilidade pública. Em 1975, recebeu uma placa de honra ao mérito (SILVA, 2008; SOUZA; FREIRE, 2005).

6.2.8 Sapientia aedificat

A UFPB exibe um brasão criado pelo heraldista, Irmão Paulo Lachemmayer OSB, um beneditino que vivia em Salvador, em que apresenta elementos da história, da geografia e da cultura do Estado, inspirado na padroeira da cidade, Nossa Senhora das Neves (MARCA..., 2016; PEREIRA, A., 2007, p. 9).

Figura 50 – Brasão da UFPB



Fonte: MARCA ..., 2016. Disponível em:

<<http://www.ufpb.br/60anos/sites/default/files/Novo-Brasao-UFPB.png>>. Acesso em: 12 ago. 2016.

⁹⁶ Filha de Professor Afonso Pereira

O escudo, em fundo azul, com flocos de neve, simboliza o milagre realizado por Nossa Senhora das Neves, em aparição na Itália (5/8/363), quando fez nevar sobre uma colina, durante um verão europeu, para indicar onde deveriam construir uma basílica. A flor-de-lis é insígnia da pureza, qualidade resultante do conhecimento por meio do ensino superior. As bandas ondadas indicam o Rio Paraíba, enquanto as insígnias, três fachos, representam o ensino, a pesquisa e a extensão (MARCA..., 2016; PEREIRA, A., 2007, p. 9).

Os brasões são marcas que simbolizam qualidade de nobreza. A educação, que visa ao aprimoramento intelectual e ético do indivíduo, é nobre. O Professor Afonso Pereira sabia disso, ao atender ao convite do Reitor Guillard Martins Alves para elaborar o lema. A solicitação foi intercedida pelos Professores Oscar de Oliveira Castro e Lauro dos Guimarães Wanderley (PEREIRA, A., 2007). Pessoas de atitude deixam sua marca na história. O Professor Afonso Pereira deixou muitas marcas positivas na UFPB, todas visíveis nos vestígios impregnados de suas práticas docentes e administrativas, chegou a marcar a marca da universidade, pois, como um lápis, deixou traços de sua visão da educação no lema expresso no brasão institucional: *Sapientia aedificat*⁹⁷

O lema é uma frase de motivação, que mostra a direção a ser seguida. O lema da UFPB motiva a perseguição do saber ao evocar não só os benefícios do conhecimento para os indivíduos, mas também a construção da sociedade.

O Professor Afonso Pereira era consciente de suas ações!

⁹⁷ O conhecimento edifica.

7 ÚLTIMO CLIQUE

Incluir é verbo/ação quando deixarmos
 Um pouco de lado o simples falar
 E passarmos, com amor, coragem,
 Ideal e muita vontade, a agir.
 João Beauclair⁹⁸

Iniciamos a tese com o objetivo de averiguar a dimensão educacional do paraibano Afonso Pereira da Silva, por meio da elaboração de sua fotoautobiografia, feita com base nas fotografias e nos álbuns constantes em seu arquivo privado pessoal, enfocando sua ação de educador fundador da UFPB.

O foco do nosso trabalho consistia em escrever a autobiografia de Afonso Pereira da Silva. Mas, como proceder? A resposta ao questionamento veio de imediato: o que buscamos a esse respeito está em seu arquivo pessoal, porque, ao acumular documentos de origem privada, ele estabeleceu um roteiro por meio do qual desejava que seu fazer fosse reconhecido por meio de uma representação elaborada por ele.

Artières (1998) afirma que a constituir e manter de um arquivo pessoal é uma *intenção autobiográfica*, pois nos artefatos reunidos, classificados e ordenados de maneira específica, o titular define o(s) sentido(s) que deseja dar à vida e arquiteta sua imagem, não só para ele mesmo, mais também para os outros, sendo, portanto autor e diretor dessa narrativa de si. Logo, podemos afirmar que toda produção, a partir de seus guardados, é autobiográfica. Lejeune (2008) enfatiza que há autobiografia quando um narrador decodifica a vida do outro, evocação que ressignifica o vivido.

⁹⁸ BEAUCLAIR, J. Incluir é viver a beleza da diversidade. [S.l.], ago. 2007. In: **Recanto das Letras**. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/poesias/666873>>. Acesso em 28 set. 2016.

Considerando que as narrativas de si formam um espaço de constituição do “eu”, através do qual se reorganiza o trajeto de uma vida, tomamos o sujeito da escrita de si, neste caso, Afonso Pereira da Silva, como sujeito discursivo. A partir daí, começamos a pensar esse sujeito que emerge dos discursos que ele próprio elaborou para se autocriar.

Assim, a fotoautobiografia de Afonso Pereira da Silva, foco de nossa pesquisa, apresenta fragmentos de sua trajetória, principalmente no desempenho das atividades de professor, chefe de gabinete e de departamento, coordenador de curso e da Biblioteca Central, diretor de Faculdade, examinador de concursos e membro das mais variadas comissões, além das inúmeras homenagens recebidas, de singelas declarações de seus alunos, até o título de professor emérito, conferido por uma instituição educacional àquele que atingiu alto grau de projeção no exercício de sua atividade acadêmica.

Da constituição do acervo de nosso protagonista, percebemos sua relação com os espaços físicos em que esteve inserido e como esses espaços interferiram na construção de sua história. Nessa ótica, tomamos como ponto de partida para nossa pesquisa o AAP, sem a pretensão de chegar a um ponto final, mas de enfatizar sua presença no amplo cenário paraibano, como educador excepcional que foi. Estudar sobre sua vida, seus feitos é uma maneira de torná-los acessíveis a outrem.

O acesso à documentação preservada, organizada e disponibilizada no AAP trouxe benefícios imediatos para nosso trabalho. Os fragmentos ressignificados pelas vias da memória acabaram dando forma a um todo expressivo, que se harmoniza com a história vivida. Assim, o caráter seletivo e fragmentário da memória, em vez de deixar lacunas na história de vida de nosso protagonista, tornou-a ainda mais consistente.

No AAP, uma das subséries mais eloquentes com as quais nos deparamos é sobre sua vida acadêmica. Reúnem-se notícias de jornais, cartas, relatórios, discursos, entre outros, e o volume de documentos encontrado pode ser explicado pelo tempo que Afonso Pereira se dedicou à educação. A partir dessa referência, pudemos compreender sua carreira como uma autobiografia vigorosa. A participação na

criação da UFPB, como projeto relevante para sua vida, revelou muita dedicação e esforço de sua parte, por isso, não foi subestimada em nosso trabalho.

Com expressivo alfarrábio de artefatos relacionados ao fazer educacional do homem múltiplo e com a análise das fotografias narrando a reciprocidade do Professor Afonso Pereira com o espaço da UFPB, impetramos sua crença na Educação como um dos pilares da formação humana, como conhecimento gerador de desenvolvimento científico e cultural. Sua presença em áreas diversificadas, como fundador dos ginásios, das escolas comerciais, pedagógicas, rurais, profissionais, técnicas, de idiomas, de música e outras, demonstra que ele entende a Educação como processo integral com respeito às individualidades, e essa concepção fundamenta seu comprometimento com uma educação de boa qualidade e igualitária, visando à inclusão social, por acreditar que somente por meio da educação ela será alcançada. Logo, abraçou ideias e agiu de forma incessante pelo direito à educação, direito social movido no valor da igualdade entre as pessoas.

O AAP faz parte de um investimento na criação de uma instituição de memória individual e coletiva, para evitar que essa memória seja esquecida. O AAP guarda as informações que poderiam ter se perdido ao longo da história, tanto por parte de nosso protagonista quanto da UFPB. Os resultados obtidos na consulta aos acervos nos permitiram relacionar memória e informação, considerando as informações registradas (documentos), como elementos de relevância para a memória social. Essa relevância é justificada pela possibilidade de (re)significar memórias a partir desses registros.

Constatamos que a temática aqui desenvolvida é necessária para preservar a memória e poderá contribuir para a continuidade da pesquisa na área em questão, fundamentada na importância de se desenvolver uma relação entre arquivo e fotoautobiografia.

A escolha do AAP como lócus da pesquisa foi essencial para compreendermos os usos da fotobiografia. A reflexão sobre o acervo do Professor Afonso Pereira, como objeto de pesquisa, mostrou-se importante para evitarmos o uso de modelos que associem uma cronologia ordenada. Assim, procuramos apresentar alguns

procedimentos considerados essenciais para o bom desenvolvimento do trabalho com a fotoautobiografia, enfatizando o compartilhamento da informação. Nossa expectativa, ao levantar essas questões e trazê-las à tona, é de que novos estudos surjam e enriqueçam a argumentação aqui apresentada. Neste trabalho, não tivemos a intenção de esgotar esse assunto, porque ainda há muito a ser estudado.

REFERÊNCIAS

ÁLBUNS da Memória: a fotografia na Paraíba. Direção: Elisa Maria Cabral. Produção: Heleno Bernardo. Roteiro: Bertrand Lira. Trilha: Didier Guigue. Brasil: [s.n.], 2000. DH (13'30"). Disponível em: <<http://curtadoc.tv/curta/artes/albuns-da-memoria-a-fotografia-na-paraiba/>>. Acesso 28 abr. 2016.

ALENCAR, C. M. S. **Mapas topográficos: metadados e as regras de catalogação para o acesso eficiente à informação geográfica**. 180 f. Tese (Doutorado)-Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2014. Disponível em: <http://www.marilia.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/CienciadaInformacao/Dissertacoes/alencar_cmsd_do_mar.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2015.

ANDRADE, A. M. M. S. **Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do Século XX**. 1990. 340 f. Dissertação. (Mestrado em História)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1990.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Est. Hist.**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998. p. 9-34. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061>>. Acesso em: 24 nov. 2016.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Dicionário brasileiro de terminologia arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. Disponível em: <<http://www.arquivonacional.gov.br/Media/DicionTermArquiv.pdf>>. Acesso em: 23 jul. 2013.

ARQUIVO AFONSO PEREIRA. Inventário. João Pessoa, 2010.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 12676: Métodos para análise de documentos - determinação de seus assuntos e seleção de termos de indexação. Rio de Janeiro, 1992.

AZEVEDO NETTO, C. X. Informação e memória: as relações na pesquisa. **R. Eletr. Hist. Refl.**, Dourado, v. 1, n. 2, p. 1-20, 2007. Disponível em: <<http://ojs.ws.ufgd.edu.br/index.php?journal=historiaemreflexao&page=article&op=view&path%5B%5D=385>>. Acesso em: 29 jun. 2016.

_____. Signo, sinal, informação: as relações de construção e transferência de significados. **Inf. soc.: Est.**, João Pessoa, v. 12, n. 2, p. 1-13, 2002. Disponível em: <<http://www.ies.ufpb.br/ojs/index.php/ies/article/view/143/137>>. Acesso em: 21 mar. 2014.

BAPTISTA, D. M.; ARAÚJO JÚNIOR, R. H.; CARLAN, E. O escopo da análise da informação. In: ROBREDO, J. ; BRÄSCHER, M. (Orgs.). **Passeios pelo bosque da informação**: estudos sobre representação e organização da informação e do conhecimento. Brasília: IBICT, 2010. Cap. 3. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/189812/eroic.pdf?sequence=3>>. Acesso em: 5 jul. 2016.

BARRETO, A. A. Transferência da informação para o conhecimento. In: AQUINO, M. A. (Org.). **O campo da Ciência da Informação**: gênese, conexões e especificidade. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2002. p. 49-59.

BARROS, K. C. Q. **Rede humana de relações**: relações de sociabilidade a partir do acervo fotográfico de José Simeão Leal. 2012. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Centro de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012. Disponível em: <<http://rei.biblioteca.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/139/1/KCQB08032013.pdf>>. Acesso em: 21 jul. 2013.

_____; AZEVEDO NETTO, C. X. O acervo fotográfico de José Simeão Leal: representação da informação imagética e descrição de redes de sociabilidade. In: MOTA, A. R. S. et. al. (Orgs.) **Versados em Ciência da Informação**. João Pessoa: Imprel, 2014. Cap. 9, p. 187-207.

BARTHES, R. **A câmara clara**: nota sobre fotografia. Portugal: Edições 70, 2010.

BECHARA FILHO, G. **A construção do campo artístico na Bahia e na Paraíba (1930-1959)**. 2007. 417 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

BELKIN, N. J. The Cognitive viewpoint in information science. **J. Inform. Sci.**, [S.l.], v. 16, n.1, p. 11-15, feb. 1990. DOI: 10.1177/016555159001600104.

BELLOTTTO, H. L. **Arquivos permanentes**: tratamento documental. 4. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

BERGSON, H. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 3. ed. São Paulo: Martins fontes, 2006.

BEZERRA, F. C. **O ensino superior de História na Paraíba (1952-1974)**: aspectos acadêmicos e institucionais. 2007. 128 f. Dissertação. (Mestrado em História) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2007.

BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. M.; AMADO, J. (Orgs.) **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996. Cap. 13, p. 183-191.

BRASIL. Lei no 3.835, de 13 de dezembro de 1960. Federaliza a universidade da Paraíba, e dá outras providências. In: Câmara dos Deputados. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-3835-13-dezembro-1960-354392-norma-pl.html>>. Acesso em: 22 jun. 2016.

BROOKES, B. C. The Foundations of Information Science: part II. Quantitative aspects: classes of things and the challenge of human individuality. **J. Inform. Sci.**, [S.l.], v. 2, n. 5, p. 209-221, oct. 1980. DOI: 10.1177/016555158000200502.

BUCKLAND, M. K. Information as thing. **J. Am. Soc. Inform. Sci.**, [S.l.], v. 5, n. 5, p. 351-360, 1991.

CANDAU, J. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.

CAPURRO, R. **Epistemologia e Ciência da Informação**. [S.l.: s.n.], 2003. Disponível em: <http://www.capurro.de/enancib_p.htm>. Acesso em: 19 jun. 2013.

_____; HJØRLAND, B. O conceito de informação. **Perspec. Ci. Inf.**, v. 12, n. 1, p. 14802017, jan./abr. 2007. Disponível em: <<http://portaldeperiodicos.eci.ufmg.br/index.php/pci/article/view/54/47>>. Acesso em: 19 mar. 2014.

CARMÉLIO, L. H. A.; OLIVEIRA, B. M. J. F. Correspondência e sociabilidade: análise dos cartões natalinos de Afonso Pereira (décadas de 1970 e 1990). **Biblionline**, v. 1, n. 2, 2005.

COSTA, B. M. **Conservação e preservação de fotografias aluminadas**. 2009. 89 f. Monografia (Bacharelado em Museologia)-Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Rio de Janeiro, 2009.

CUNHA, I. M. R. F. Análise documentária. In: SMIT, J. W. (Coord.). **Análise documentária: a análise da síntese**. 2. ed. Brasília: IBICT, 1989. p. 39-62.

CUNHA, M. B. **Para saber mais: fontes de informação em ciência e tecnologia**. Brasília: Briquet de Lemos, 2001. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/15121>>. Acesso em: 16 abr. 2014.

DIA Internacional da Fotografia. 19 ago. 2015. In: BRASILIANA fotográfica. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=dia-internacional-da-fotografia>>. Acesso em: 28 abr. 2016.

DIDI-HUBERMAN, G. **Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes**. 2. ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.

DIEHL, A. **Cultura historiográfica: memória, identidade e representação**. Bauru: EDUSC, 2002.

DUARTE, Z.; FARIAS, L. **O espólio incomensurável de Godofredo Filho: resgate da memória e estudo arquivístico**. Salvador: ICI, 2005.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

EDUARDO Stuckert. In: DICIONÁRIO das artes visuais na Paraíba. Disponível em: <<http://artesvisuaisparaiba.com.br/artistas/eduardo-stuckert/>>. Acesso em: 28 abr. 2016.

ELLIOTT, A. G. **A fé documentada: perspectivas metodológicas de organização da informação fotográfica sobre romarias de Juazeiro do Norte - Ceará**. 181 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2014. Disponível em: <http://www.marilia.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/CienciadaInformacao/Dissertacoes/elliott_ag_do_mar.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2015.

FABRIS, A. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: _____ (Org.). **Fotografia: usos e funções no Século XIX**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998. Cap. 1, p. 11-37.

FERREIRA, A. **Introdução à filosofia de Bergson**. [S.l.: s.n.], 2012. 49 p. In: _____. Livros para download. Disponível em: <<http://www.amauriferreira.com/>>. Acesso em 2 ago. 2016.

FERREIRA, A. B. H. Fotografia. In: _____. **Novo dicionário de língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 805.

FERREZ, G. **A fotografia no Brasil: 1840-1900**. 2. ed. Rio de Janeiro: FUNART: Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

FONSECA, A. F.; OLIVEIRA, B. M. J. F.; FRAGOSO, I. S. **Fundação Padre Ibiapina: semente fértil no solo da educação paraibana**. João Pessoa: Idéia, 2008.

FRAIZ, P. A dimensão autobiográfica dos arquivos pessoais: o arquivo de Gustavo Capanema. **Est. Hist.**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998. p. 59-87.

FREDERICO Falcão. In: DICIONÁRIO das artes visuais na Paraíba. Disponível em: <<http://artesvisuaisparaiba.com.br/artistas/frederico-falcao/>>. Acesso em: 28 abr. 2016.

FURTADO, C. **Formação econômica do Brasil**. 32 ed. São Paulo: Cia Editora Nacional, 2005.

SANZ, F. **La fotobiografía**: imágenes e historias del pasado para vivir con plenitud el presente. Barcelona: Kairós, 2008. In: Google books. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/virtualbooks/freebook/port/Lport2/navionegreiro.htm>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

GOMES, Â. C. Escrita de si, escrita da história: a título de prólogo. In: _____. **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: FGV, 2004. p. 7-24.

GONÇALVES, E. F.; OLIVEIRA, R. A.; NEVES, D. A. B. Análise da informação imagética: uma abordagem sob a perspectiva cognitiva. **Em Questão**, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/59905/38342>>. Acesso em: 15 set. 2016.

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

HARRELL, W. M. T. **Curso básico de fotografia**. 5. ed. Uberlândia: UFU, 2000. Cap. 1, p. 1-14. Disponível em: <<http://www.tharrell.prof.ufu.br/default2.htm>>. Acesso em: 21 fev. 2014.

HISTÓRIA da fotografia. Disponível em: <http://wwwbr.kodak.com/BR/pt/consumer/fotografia_digital_classica/para_um_a_boa_foto/historia_fotografia/historia_da_fotografia01.shtml?primeiro=1>. Acesso em: 05 abr. 2014.

HOLANDA, K. **Documentário nordestino**: mapeamento, história e análise. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

INFORMAÇÕES sobre o Professor Afonso Pereira. João Pessoa: AAP, 2012. 6f.

JARDIM, J. M. A invenção da memória nos arquivos públicos. **Ciênc. Inf.**, Brasília, v. 2, n. 25, p. 1-13, 1995. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/659/663>>. Acesso em: 16 mar. 2014.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. 14. ed. Campinas: Papirus, 2010.

KOBASHI, N. Y. Análise documentária e representação da informação. **R. Informare**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 5-27, 1996.

KOSSOY, B. **Fotografia & história**. 3. ed. rev. ampl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Hercules Florence**: 1833, a descoberta isolada da fotografia no Brasil. 2. ed. ver. aum. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

_____. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

_____. **Realidade e ficções na trama fotográfica.** 3 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LACERDA, A. L. Os sentidos da imagem: fotografias em arquivos pessoais. **Acervo:** R. Arq. nac., Rio de Janeiro, v.6, n.1-2, p.41-54, jan./dez. 1993. Disponível em: <http://www.arquivonacional.gov.br/media/v6_n1_2_jan_dez_1993.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2013.

LAGO, B. C.; LAGO, P. C. **Os fotógrafos do Império: a fotografia brasileira do Século XIX.** Rio de Janeiro: Capivara, 2005.

LANCASTER, F. W. **Indexação e resumos: teoria e prática.** 2. ed. Brasília: Briquet de Lemos, 2004.

LAYNE, S. S. Some issues in the indexing of images. **J. Am. Soc. Inform. Sci.**, [S.l.], v. 45, n. 8, p. 583-588, 1994.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet.** Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LE COADIC, YF. **A Ciência da Informação.** 2. ed. rev. atual. Brasília: Briquet de Lemos, 2004.

LE GOFF, J. Memória. In: _____. **História e memória.** 7. ed. Campinas: UNICAMP, 2013. p. 387-440.

LEIVA, I. G. Aspectos conceituais da indexação. In: LEIVA, I. G.; FUJITA, M. S. L. (Ed.). **Política de indexação.** São Paulo: Cultura Acadêmica; Marília: Oficina Universitária, 2012. p. 31-105.

LIMA, M. L. **A gênese do arquivo fotográfico de Sebastião Leme: uma leitura da acumulação,** 2009. 407 f. Tese (Doutorado)-Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2009. Disponível em: <http://www.marilia.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/CienciadaInformacao/Dissertacoes/lima_ml_dr_mar.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2015.

LIRA, B. S. **Fotografia na Paraíba: um inventário dos fotógrafos através do retrato (1850-1950).** João Pessoa: Editora Universitária, 1997.

LOPES, F. **Fotografia e modernidade**. Biblioteca on-line de Ciência da Comunicação. Covilhã: [s.n.], 1998. Disponível em:
<http://bocc.ubi.pt/_esp/autor.php?codautor=6>. Acesso em: 11 abr. 2014.

MAIA, D. S.; GUTIERRES, H. E. P.; SOARES, M. S. M. A iluminação pública da cidade da Parahyba: Século XIX e início do Século XX. **Fênix: R. Hist. Est. Cult.**, [S.l.], v. 6, n. 2, abr./jun. 2009. Disponível em:
<http://www.revistafenix.pro.br/PDF19/Artigo_03_Doralice_Satyro_Maia.pdf>. Acesso em 28 abr. 2016.

MANINI, M. P. A dimensão expressiva na indexação de documentos fotográficos. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DE IMAGENS, 1., 2007, Londrina. **Anais...** Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2007. Disponível em:
<http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/1012/1/EVENTO_DimensaoExpressivaIndexacao.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2013.

_____. Análise documentária de fotografias: leitura de imagens incluindo sua dimensão expressiva. **Cen. Arq.**, [S.l.], v. 3, n. 1, p. 16-28, 2004. Disponível em:
<http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/946/1/ARTIGO_AnaliseDocumentariaFotografia.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2013.

_____. **Análise documentária de fotografias**: um referencial de leitura de imagens fotográficas para fins documentários. 2002. 226f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Departamento de Biblioteconomia e Documentação da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em:
<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27143/tde-23032007-111516/pt-br.php>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

_____. Imagem, memória e informação: um tripé para o documento fotográfico. **Domínios da imagem**, Londrina, ano IV, n. 8, p. 77-88, maio 2011. Disponível em:
<<http://www.uel.br/revistas/dominiosdaimagem/index.php/dominios/article/view/127>>. Acesso em: 14 abr. 2014.

MARCA 60 anos. In: Universidade Federal da Paraíba. Disponível em:
<<http://www.ufpb.br/60anos/content/marca-60-anos>>. Acesso em: 11 ago. 2016.

MARCONDES, M. **Conservação e preservação de coleções fotográficas**. [S.l. : s.n.] Disponível em:
<http://www.ihggi.org.br/.../conservacao_de_colecoes%20fotografias.pdf>. Acesso em: 05 abr. 2014.

MARINHO, J. **Dos homens e das pedras**: o ciclo do cinema documentário paraibano (1959-1979). Niterói, EDUFF, 1998.

MAUAD, A. M. Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar no Brasil oitocentista. **Studium**, Campinas, v. 15, 2004. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/15/01.html>>. Acesso em: 27 abr. 2016.

MELLO, J. B. **Evolução do ensino na Paraíba**. 3. ed. João Pessoa: Secretária de Educação e Cultura, 1996.

MIGUEL, M. L. C. A fotografia como documento: uma instigação à leitura. **Acervo: R. Arq. nac.**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1-2, p. 121-132, jan./dez, 1993. Disponível em: <http://www.arquivonacional.gov.br/media/v6_n1_2_jan_dez_1993.pdf>. Acesso em: 18 abri. 2014.

MINAYO, M. C. S. **O desafio do conhecimento**: pesquisa qualitativa em saúde. São Paulo-Rio de Janeiro: Hucitec-Abrasco, 2006.

MIRANDA, A. A Ciência da Informação e a teoria do conhecimento objetivo: um relacionamento necessário. In: AQUINO, M. de A. (Org.). **O Campo da Ciência da Informação**: gênese, conexões e especificidade. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2002. 264p. p. 9-24.

MOREIRA, E. R. F. **Processo de ocupação do espaço agrário paraibano**. In: Textos NDIHR, [João Pessoa], n. 24, set. 1990, Disponível em: <http://www.ndihr.ufpb.br/programa/processo_de_ocupacao.html>. Acesso em: 20 nov. 2016.

MUSTARDO, P.; KENNEDY, N. **Preservação de fotografias**: métodos básicos para salvaguardar suas coleções. 2. Ed. Rio de Janeiro: Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos: Arquivo Nacional, 2001.

NÓBREGA, H. Criação da Universidade Estadual da Paraíba. In: _____. **História da Faculdade de Medicina da Paraíba**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 1980. V. 2, cap. 10, p. 131-160.

NORA, P. Entre memória e história. **Proj. Hist.**, São Paulo, v. 10, p. 7-28, dez. 1993.

NOVELLINO, M. S. F. Instrumentos e metodologias de representação da informação. **Inf. Inf.**, Londrina, v. 1, n. 2, p. 37-45, jul./dez. 1996. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/1603/1358>>. Acesso em: 27 jun. 2013.

OLIVEIRA, E. B.; RODRIGUES, G. M. O conceito de memória na Ciência da Informação: análise das teses e dissertações dos programas de pós-graduação no Brasil. **Liinc R.**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, mar. 2011. p. 311-328. Disponível em: <<http://liinc.revista.ibict.br/index.php/liinc/article/view/416>>. Acesso em: 13 Mar. 2014.

_____; _____. As concepções de memória na Ciência da Informação no Brasil: estudo preliminar sobre a ocorrência do tema na produção científica. **Ponto de Acesso**: R. Inst. Ci. Inf. UFBA, Salvador, v. 3, n. 3, p. 216-239, dez. 2009. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaici/article/view/3613>>. Acesso em: 21 Fev. 2014.

OLIVEIRA, B. M. J. F. AAP: santuário de preciosidades. In: SILVA, C. T. P. da (Org.). **Ditos e escritos**: discursos sobre e por Afonso Pereira da Silva. João Pessoa: A União, 2008. p. 15-20.

OLÍVIO Pinto. In: DICIONÁRIO das artes visuais na Paraíba. Disponível em: <<http://artesvisuaisparaiba.com.br/artistas/olivio-pinto/>>. Acesso em: 28 abr. 2016.

ORLANDI, E. P. Maio de 1968: os silêncios da memória. In: ACHARD, P. et al. **Papel da memória**. Tradução e introdução de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999, p. 59-71.

ORTEGA, C. D.; LARA, M. L. G. A noção de documento: de Otlet aos dias de hoje. **Data grama zero**: R. Ci. Inf., v. 11, n. 2, abr. 2010. Disponível em: <http://www.dgz.org.br/abr10/F_I_art.htm>. Acesso em: 18 abri. 2014.

PANOFISKY, E. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: _____. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 3. ed., 2007, Cap. 1.

PATO, P. R. G. **Imagens**: polissemia versus indexação e recuperação da informação. Brasília, 2015. 340 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação, Faculdade de Ciência da Informação, Universidade de Brasília - UnB, Brasília, 2015. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/19050/1/2015_PauloRobertoGomesPat o.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2016.

PEDRO Tavares. In: DICIONÁRIO das artes visuais na Paraíba. Disponível em: <<http://artesvisuaisparaiba.com.br/artistas/pedro-tavares/>>. Acesso em: 28 abr. 2016.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PENA, F. **Teoria da biografia sem fim**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

PEREIRA, A. **Themis**: deusa da Justiça. João Pessoa: JVF, 2007.

PEREIRA, C. **Noventa anos de Afonso Pereira**. João Pessoa: Unipê, 2007.

PHOTOGRAPHIA. **O Publicador**. Parahyba do Norte, 14 ago. 1865. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/215481/1162>>. Acesso em: 21 nov. 2016.

PIKE, A. W. G. et al. U-Series dating of paleolithic art in 11 caves in Spain. **Science**. [S.l.] v. 336, n. 6087, 15 June 2012. p. 1409-1413. Disponível em: <<https://www.sciencemag.org/content/336/6087/1409>>. Acesso em: 19 mar. 2014. DOI: 10.1126/science.1219957.

PIRES, J. L. V. P. B. Panorama sobre a filosofia de Charles Sander Peirce. **R. Cult. Fonte**, Londrina, v. 2, n. 1, 1999. Disponível: <<http://www.unopar.br/portugues/revfonte/artigos/3charles/3charles.html>>. Acesso em: 07 jul. 2016.

POLLAK, M. Memória e identidade social. **Est. hist.**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 1-15, 1992.

_____. Memória, esquecimento, silêncio. **Est. hist.**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PORTUGAL, D. B. O realismo entre as tecnologias da imagem e os regimes de visualidade: fotografia, cinema e a “virada imagética” do Século XIX. **Disc. fotogr.**, Londrina, v. 7, n. 11, p. 33-54, jul./dez. 2011. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/8671/12062>>. Acesso em: 30 maio 2016.

QUEM somos - 100 anos de tradição. In: STUCKERT press. Disponível: <<http://www.stuckertpress.com.br/quemsomos.html>>. Acesso em: 28 abr. 2016.

RAMOS, A. **Fisiologia da visão**: um estudo sobre o ver e o enxergar. Rio de Janeiro: PUC, 2006. Disponível em: <<http://ortoptistacristinagiannella2.blog.terra.com.br/2009/09/05/um-estudo-sobre-o-%E2%80%9Cver%E2%80%9De-o-%E2%80%9Cenxergar%E2%80%9D/>>. Acesso em: 18 abri. 2014.

RETRATOS. **O Publicador**, Pharayna do Norte, p. 4, 16 dez. 1867. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/215481/3938>>. Acesso em: 18 nov. 2016.

RIBEIRO, M. R. S. Vista da janela em Le Gras (1826-7), de Joseph Nicéphore Niépce. In: **Incinerante**. 3 nov. 2013. Disponível em: <<http://www.incinerante.com/textos/vista-da-janela-em-le-gras-1826-7-de-joseph-nicephore-niepce#axzz48eCjt8HM>>. Acesso em: 14 maio 2016.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.

RODRIGUES, R. C. Análise e tematização da imagem fotográfica. **Ci. Inf.**, Brasília, v. 36, n. 3, p. 67-76, set./dez. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-19652007000300008>. Acesso em: 2 abr. 2014.

_____. **Análise e tematização da imagem fotográfica**: determinação, delimitação e direcionamento dos discursos da imagem fotográfica. 2011. 323 f., il. (Tese)-Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Faculdade de Ciência da Informação, Universidade de Brasília - UnB, Brasília, 2011. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/9228/1/2011_RicardoCrisafulliRodrigues.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2015.

SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

SARACEVIC, T. Ciência da Informação: origens, evolução e relações. **Perspectivas em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v.1, n.1, p.41-62, jan./jun. 1996.

SCHWARCZ, L. M. A revolução do daguerreótipo entre nós. In: _____. **As barbas do imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. 2 ed. São Paulo: Cia das Letras, 1998, Cap. 13.

SHATFORD, S. Analyzing the subject of a picture: a theoretical approach. **Cat. class. quart.**, [s.l.], v. 6, n. 3, spring 1986. p. 39-62.

_____. Describing a picture: a thousand words are seldom cost effective. **Cat. class. quart.**, [S.l.], v. 4, n. 4, summer 1984. p. 13-30.

SILVA, C. T. P. **Cronologia da vida de Afonso Pereira da Silva**. João Pessoa: A União, 2008.

SILVA, L. E. F.; OLIVEIRA, B. J. F. MNEMOSYNE INFOR-COMUNICATIVA: a possibilidade axiomática de construção de um conceito de memória para a Ciência da Informação. **Inf. soc.: est.**, João Pessoa, v.24, n.1, p. 135-143, jan./abr. 2014.

SIMIONATO, A. C. **Modelagem conceitual DILAM**: princípios descritivos de arquivos, bibliotecas e museus para o recurso imagético digital. 200 f. Tese (Doutorado)-Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2015. Disponível em: <http://www.marilia.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/CienciadaInformacao/Dissertacoes/simionato_ac_do_mar.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2015.

SMIT, J. W. (Coord.) **A análise da imagem**: um primeiro plano. In: _____. **Análise documentária: a análise da síntese**. Brasília: IBICT, 1987.p.99-111. Disponível em:

<[http://livroaberto.ibict.br/bitstream/1/1011/1/Análise documentária.pdf](http://livroaberto.ibict.br/bitstream/1/1011/1/Análise%20documentária.pdf)>. Acesso em: 15 jun. 2013.

_____. A representação da imagem. **Informare**: Cad. Progr. Pós-Grad. Ci. Inf., Rio de Janeiro, v.2, n.2, p. 28-36, jul./dez. 1996. Disponível em: <<http://ibict.phlnet.com.br/anexos/smitv2n2.pdf>>. Acesso em: 17 jun. 2013.

_____. Análise documentária de documentos fotográficos. In: SILVA, Fabiano Couto Corrêa da; SALES, Rodrigo (Orgs.). **Cenários da organização do conhecimento**: linguagens documentárias em cena. Brasília: Thesaurus, 2011. p. 265-285.

_____. Propositions for the treatment of iconographical information. In: CONGRESO INTERNACIONAL DE INFORMACION INFO'97, 1997, Havana. Textos completos. Havana: IBICT, 1997. p. 1-14.

SONTAG, S. Na caverna de Platão. In: _____. **Sobre fotografia**. São Paulo: Cia das Letras, 2007. p. 11-35.

SOUZA, L. B. R. H.; FREIRE, B. M. J. Afonso Pereira: por entre as raízes da memória biblioteconômica paraibana. **Biblionline**, v. 1, n. 1, 2005. Não paginado.

SVICERO, T. J. Os arquivos pessoais e sua importância como patrimônio documental e cultural. **R. Hist. Cult.**, Franca - SP, v.2, n.1, p.221-237, 2013. ISSN: 2238-6270.

TOGNOLI, N. B. A arquivística funcional e sua contribuição para o desenvolvimento de uma disciplina contemporânea. **ÁGORA**: R. Arq. Púb. Est. Santa Catarina & Curso Arq. UFSC, Florianópolis, v. 22, n. 44, p. 19-35, 2012.

TOGNOLI, N. B.; BARROS, T. H. B. As implicações teóricas dos arquivos pessoais: elementos conceituais. **Ponto de acesso**: R. Inst. Ci. Inf. UFBA, Salvador, v.5, n.1, p. 66-84, abr. 2011. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaici/article/view/4868>>. Acesso em: 03 mar. 2014.

VERMELHO. Dicionário de símbolos: significado dos símbolos e simbologias. Disponível em: <<http://www.dicionariodesimbolos.com.br/vermelho/>>. Acesso em: 7 jul. 2016.

VILAR, L. S. O. **O primeiro cineasta**: cinema silencioso na Paraíba - marco zero de uma cinematografia fundada no real - no contexto do cinema brasileiro dos anos 1920. 2015. 265 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais)-Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

WAGNER, R. The fractal person". In: STRATHERN, Marilyn; GODELIER, Maurice (Orgs.). **Big men and great men**: personifications of power in Melanesia. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. Cap. 9. p. 159-173.

WALFREDO Rodriguez. In: DICIONÁRIO das artes visuais na Paraíba. Disponível em: <<http://artesvisuaisparaiba.com.br/artistas/walfredo-rodriguez/>>. Acesso em: 28 abr. 2016.

WERSIG, G.; NEVELING, U. The phenomena of interest to information science. **Inform. scientist**, [S.l.], v. 9, n. 4, p. 127-140, Dec. 1975.

APÊNDICE A - Afonso Pereira da Silva: vida em imagens

APÊNDICE A – Afonso Pereira da Silva: vida em imagens

APÊNDICE B – Grades de análises das imagens da amostra

APÊNDICE B – Grades de análises das imagens da amostra

Análise da Figura 25 – Fachada da Faculdade de Direito – 1951-1953

Fonte: Álbum 03

	Conteúdo informativo		Identificação da imagem AAP Alb03ft01
			Sequência narrativa: imagem isolada
	Ícones (o que a imagem mostra no geral): Edificação; fachada.		
	Ícone: (o que a imagem mostra especificamente): antiga Faculdade de Direito da Paraíba.		
	Onde:	[João Pessoa, Av. Beupaire Rohan, nº 149.]	
	Quando:	[1951 ou 1952?]	
	Identificação do(s) indivíduo(s):		
	Índice (o que a imagem indica): Educação Superior; progresso; ciência; urbanização; arquitetura eclética.		
Autor: [s.n.]	Símbolo (o que a imagem afirma/assunto): Educação Superior.		
Informações sobre o suporte: uma cópia, com borda branca, 22,5 x 17,5cm, bom estado de conservação.	Dimensão expressiva: Fotografia informativa, luz natural, plano fechado com ângulo de, aproximadamente, 45 graus, P&B.		
	Observações: Início das atividades docentes, no prédio doado pelo governador José Américo de Almeida, onde funcionava o Grupo Escolar Antônio Pessoa, na Av. Beupaire Rohan, mais importante área comercial da Capital. Devido a essa localização, o funcionamento ficou inadequado. Então, esse prédio foi permutado pelo monumento dos Jesuítas da Praça João Pessoa. Fonte: GRUPO Escolar Antônio Pessoa. In: Memória João Pessoa. Disponível em: < http://www.memoriajoaopessoa.com.br/ver-acervo-patrimonial.jsf?cod=33 >. Acesso em: 18 jul. 2106.		

Fonte: Da autora, adaptada de Barros; Azevedo Netto (p. 2014, 202); Pato (2015, p. 252)

Análise da Figura 26 – Fachada da Faculdade de Direito – 1953-1973

Fonte: Álbum 03

Fonte: Arquivo 03		
	Conteúdo informacional	Identificação da imagem AAP Alb03ft02
		Sequência narrativa: imagem isolada
	Ícones (o que a imagem mostra no geral): Edificação; fachada.	
	Ícone: (o que a imagem mostra especificamente): antiga Faculdade de Direito da Paraíba.	
	Onde:	[João Pessoa, Praça João Pessoa, Centro]
	Quando:	[20--]
	Identificação do(s) indivíduo(s):	
	Índice (o que a imagem indica): Educação Superior; progresso; ciência; urbanização; arquitetura eclética.	
Autor: [s.n.]	Símbolo (o que a imagem afirma/assunto): Educação Superior.	
Informações sobre o suporte: uma cópia, com borda branca, 9 x 9 cm, bom estado de conservação.	Dimensão expressiva: Fotografia informativa, luz natural, plano fechado com ângulo de, aproximadamente, 45 graus, col.	
	Observações: Em 1953, a Faculdade de Direito que, até então, encontrava-se no Grupo Escolar Antônio Pessoa, alojou-se nesse edifício, onde permaneceu até quando foi transferida para o Campus da UFPB, na década de 1970. Nas antigas instalações, ficaram o Escritório de Prática Forense e outras atividades extracurriculares. Esse imóvel, “devido ao seu valor histórico”, foi tombado pelo IPHAEP, por meio do Decreto nº 8.630, de 26 de agosto de 1980. Fonte: FACULDADE de Direito. In: Memória João Pessoa. Disponível em: < http://www.memoriajoaopessoa.com.br/ver-acervo-patrimonial.jsf?cod=48 >. Acesso em: 18 jul. 2106.	

Fonte: Da autora, adaptada de Barros; Azevedo Netto (p. 2014, 202); Pato (2015, p. 252)

Análise da Figura 27 – Fachada da Academia de Comércio Epitácio Pessoa

Fonte: Álbum 03

FONTE: Arquivo do		Conteúdo informacional	Identificação da imagem AAP Alb03ft35
			Sequência narrativa: imagem isolada
	Ícones (o que a imagem mostra no geral): Edificação; Fachada.		
	Ícone: (o que a imagem mostra especificamente): Academia do Comércio Epitácio Pessoa		
	Onde:	[João Pessoa, Rua das Trincheiras, Centro]	
	Quando:	[1947?]	
	Identificação do(s) indivíduo(s):		
Autor: [s.n.]		Índice (o que a imagem indica): Educação Superior; Progresso; Ciência; Urbanização; Arquitetura eclética	
Informações sobre o suporte: uma cópia, sem bordas, 17 x 24 cm, bom estado de conservação.		Símbolo (o que a imagem afirma/assunto): Educação Superior	
		Dimensão expressiva: Fotografia informativa, luz natural, plano fechado com ângulo de aproximadamente 45 graus, P&B.	
		Observações: Construído para sediar o Paraíba Clube, o Estado adquiriu para instalar uma escola em comemoração ao centenário da Independência. Porém foi cedido para “Associação dos Empregados no Comércio da Paraíba”, para funcionamento da “Academia de Comércio da Paraíba” (sido criada em 3/11/1921) e o antigo prédio não mais comportava a associação. Em 1944, com a aquisição de um terreno contíguo à Academia e voltado para a Rua das Trincheiras, o edifício foi ampliado segundo o mesmo estilo. A partir de 1948, passou a funcionar, paralelamente, a FACE (30/10/1947), ali permanecendo até sua transferência para o Campus Universitário da UFPB. Tombado pelo IPHAEP através do Decreto nº 20.138, de 02/12/1998. FONTE: ACADEMIA de Comércio Epitácio Pessoa. In: Memória João Pessoa. Disponível em: < http://www.memoriajoaopessoa.com.br/ver-acervo-patrimonial.jsf?cod=2 >. Acesso em: 18 jul. 2106.	

Fonte: Da autora, adaptada de Barros; Azevedo Netto (p. 2014, 202); Pato (2015, p. 252)

Análise da Figura 28 – Concluintes da primeira turma da Faculdade de Ciências Econômicas (1951)

Fonte: Álbum 03

	Conteúdo informacional	Identificação da imagem AAP Alb03ft30
		Sequência narrativa: Imagem isolada
	Ícones (o que a imagem mostra no geral): Homens	
	Ícone: (o que a imagem mostra especificamente): Homens posicionados para foto	
	Onde:	[João Pessoa]
	Quando:	[1951]
	Identificação do(s) indivíduo(s): Antônio Pereira da Silva	
Autor: [s.n.]	Símbolo (o que a imagem afirma/assunto): Formatura. Educação Superior.	
	Dimensão expressiva: Fotografia informativa, luz artificial, plano fechado com ângulo frontal, P&B.	
Informações sobre o suporte: uma cópia, sem bordas, 17 x 24 cm, bom estado de conservação.	Observações: Concluintes da 1ª turma - Faculdade de Ciências Econômicas da Paraíba. Formandos: Antônio Pereira da Silva (irmão do Prof. Afonso Pereira, 2ª fila, da E para D, sendo a 2ª pessoa, de bigode e gravata-borboleta), Francisco José Gonçalves de Medeiros, Ivaldo Pinto de Lemos, Genário da Silva Guedes, Heleno José de Farias, João Geraldo Leite, José de Nazaré Rodrigues, José Gomes da Silva, Osvaldo Muniz de Medeiros, Othon Guilherme Neto, Pedro Marinho Falcão e Zildo Pessoa Barreto. Fonte: MELLO, J. B. de. Evolução do ensino na Paraíba. 3. ed. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura, 1996. p. 139-142.	

Fonte: Da autora, adaptada de Barros; Azevedo Netto (p. 2014, 202); Pato (2015, p. 252)

Análise da Figura 31 – Reitoria da UFPB - I Encontro de Direito Romano

Fonte: Álbum 03

Fonte: Arquivo 03

	Conteúdo informacional		Identificação da imagem AAP Alb03ft20
			Sequência narrativa: Imagem isolada
	Ícones (o que a imagem mostra no geral): Edificação; fachada		
	Ícone: (o que a imagem mostra especificamente): antiga Reitoria da Universidade Federal da Paraíba		
	Onde:	[João Pessoa, Av. Pres. Getúlio Vargas, 47, Centro]	
	Quando:	[10/1971]	
	Identificação do(s) indivíduo(s):		
	Índice (o que a imagem indica): F.		
Autor: [s.n.]	Símbolo (o que a imagem afirma/assunto): Qualificação acadêmica		
Informações sobre o suporte: uma cópia, com bordas brancas, 11,5 x 16,5 cm, bom estado de conservação.	Dimensão expressiva: Fotografia informativa, luz natural, plano fechado com ângulo de aproximadamente 45 graus, P&B.		
	Observações: I Congresso Interamericano de Direito Romano, realizado entre os dias 26 e 31 de outubro de 1971, no auditório do primeiro prédio da Reitoria da UFPB, Av. Pres. Getúlio Vargas, 47, Centro. João Pessoa. CEP: 58013-240.		

Fonte: Da autora, adaptada de Barros; Azevedo Netto (p. 2014, 202); Pato (2015, p. 252)

Análise da Figura 33 – Padrinho dos formandos do Curso de Direito de 1977

Fonte: Álbum 02

	Conteúdo informativo	Identificação da imagem AAP Alb03ft14
		Sequência narrativa: Há duas fotos
Autor: [s.n.]	Ícones (o que a imagem mostra no geral): Pessoas; auditório; roupas formais.	
	Ícone: (o que a imagem mostra especificamente): Colação de Grau dos formandos de Direito	
	Onde:	[João Pessoa]
	Quando:	[1977]
Informações sobre o suporte: uma cópia, com bordas brancas, 11,5 x 17,5 cm, bom estado de conservação.	Identificação do(s) indivíduo(s): Afonso Pereira da Silva	
	Índice (o que a imagem indica): Formandos.	
Símbolo (o que a imagem afirma/assunto): Educação Superior.		
Dimensão expressiva: Fotografia informativa, luz artificial, plano fechado com ângulo de aproximadamente 45 graus, P&B.		
Observações: Foi homenageado com a Placa Sesquicentenário da Fundação dos Cursos Jurídicos no Brasil (11/06/1827 - 11/06/1977). Professor Afonso Pereira foi paraninfo, por ser fundador da Faculdade de Direito da Paraíba. FONTE: SILVA, Clemilde Torres Pereira da. Cronologia da vida de Afonso Pereira da Silva . João Pessoa: A União, 2008.		

Fonte: Da autora, adaptada de Barros; Azevedo Netto (p. 2014, 202); Pato (2015, p. 252)

Análise da Figura 34 – Afonso Pereira, homenageado do Dep. Teoria Jurídica (1977)
 Fonte: Álbum 02

	Conteúdo informativo	Identificação da imagem AAP Alb02ft26
		Sequência narrativa: Há 3 fotos
	Ícones (o que a imagem mostra no geral): Pessoas; Dois homens; Abraço; Cumprimento.	
	Ícone: (o que a imagem mostra especificamente): Confraternização	
	Onde:	[João Pessoa, UFPB, Campus I]
	Quando:	[22/12/1977]
	Identificação do(s) indivíduo(s): Afonso Pereira da Silva	
	Índice (o que a imagem indica): Saudação	
Autor: [s.n.]	Símbolo (o que a imagem afirma/assunto): Educação Superior	
Informações sobre o suporte: uma cópia, com bordas brancas, 7 x 10 cm, bom estado de conserva.	Dimensão expressiva: Fotografia informativa, luz artificial, plano fechado com ângulo frontal, sem foco, P&B.	
	Observações: Professor Afonso Pereira foi homenageado durante confraternização natalina do Departamento de Teoria Jurídica da UFPB.	

Fonte: Da autora, adaptada de Barros; Azevedo Netto (p. 2014, 202); Pato (2015, p. 252)

Análise da Figura 35 – Recebendo o título de professor emérito (2005)

Fonte: Álbum 01

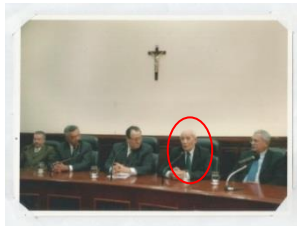
Fonte: Album 01

	Conteúdo informativo		Identificação da imagem AAP Alb01ft63
	Sequência narrativa: Há 8 fotos		
	Ícones (o que a imagem mostra no geral): Homens; mesa cerimonial; Capelo reitoral.		
	Ícone: (o que a imagem mostra especificamente): Cerimonial Universitária. Diplomação honorífico de Professor Emérito		
	Onde:	[João Pessoa, auditório do Espaço Cultural José Lins do Rêgo]	
	Quando:	[09/12/2005]	
	Identificação do(s) indivíduo(s): Ricardo Vieira Coutinho (prefeito), Cássio Rodrigues da Cunha Lima (governador), Rômulo Soares Polaris (Reitor), Afonso Pereira da Silva (Professor Emérito)		
Autor: [s.n.]	Índice (o que a imagem indica): Cerimônia; Rito.		
Informações sobre o suporte: uma cópia, com bordas brancas, 15 x 21 cm, bom estado de conserva.	Símbolo (o que a imagem afirma/assunto): Educação Superior.		
	Dimensão expressiva: Fotografia informativa, luz artificial, plano fechado, colorida. Observações: Cinquentenário da UFPB, recebendo Diploma honorífico de Professor Emérito.		

Fonte: Da autora, adaptada de Barros; Azevedo Netto (p. 2014, 202); Pato (2015, p. 252)

Análise da figura 36 – Solenidade no TJ - PB (2005)

Fonte: Álbum 01

	Conteúdo informativo		Identificação da imagem AAP Alb01ft13
			Sequência narrativa: Há 18 fotos
	Ícones (o que a imagem mostra no geral): homens; mesa cerimonial		
	Ícone: (o que a imagem mostra especificamente): Cerimonial do Cinquentenário da colação de grau da primeira turma de Direito da UFPB		
	Onde:	[João Pessoa, auditório do Tribunal de Justiça da Paraíba]	
	Quando:	[09/12/2005?]	
	Identificação do(s) indivíduo(s): Desembargador Antônio de Pádua Lima Montenegro (presidindo a mesa); Desembargador Leôncio da Câmara Torres (à direita do Des. Antônio de Pádua); Afonso Pereira da Silva (homenageado)		
	Índice (o que a imagem indica): Ato comemorativo		
Autor: [s.n.]	Símbolo (o que a imagem afirma/assunto): Cerimônia		
Informações sobre o suporte: uma cópia, com bordas brancas, 15 x 21 cm, bom estado de conservação.	Dimensão expressiva: fotografia informativa, luz artificial, plano fechado, colorida		
	Observações: Ato comemorativo da colação de grau da primeira turma de Direito da UFPB, ocorrido no TJ-PB.		

Fonte: Da autora, adaptada de Barros; Azevedo Netto (p. 2014, 202); Pato (2015, p. 252)

Análise da figura 37 – Concluintes da primeira turma de Direito 50 anos depois
 Fonte: Álbum 01

Fonte: Album 01

	Conteúdo informacional		Identificação da imagem AAP Alb01ft41	
			Sequência narrativa: Há 22 fotos	
	Ícones (o que a imagem mostra no geral): Homens; mulher; grupo de pessoas; beca; veste talar; traje acadêmico; toga.			
	Ícone: (o que a imagem mostra especificamente): Formatura			
	Onde:	[João Pessoa, pátio da antiga Faculdade de Direito]		
	Quando:	09/12/2005		
	Identificação do(s) indivíduo(s): Afonso Pereira da Silva			
	Índice (o que a imagem indica): Comemoração; Educação Superior			
Autor: [s.n.]		Símbolo (o que a imagem afirma/assunto): Formatura		
Informações sobre o suporte: 1 cópia, com bordas brancas, 15 x 21 cm, bom estado de conservação.		Dimensão expressiva: fotografia informativa, luz artificial, plano fechado com ângulo de aproximadamente 45 graus, colorida.		
		Observações: Evento comemorativo dos 50 anos de colação de grau da primeira turma de Direito (10/12/1955), realizado na antiga Faculdade; o Professor Afonso entre alunos da época. FONTE: PEREIRA, Afonso. Themis: deusa da Justiça. João Pessoa: JVF, 2007.		

Fonte: Da autora, adaptada de Barros; Azevedo Netto (p. 2014, 202); Pato (2015, p. 252)

Análise da Figura 38 – Fachada da FAFI

Fonte: Álbum 03

Fonte: Arquivo do

	Conteúdo informacional	Identificação da imagem AAP Alb03ft43
		Sequência narrativa: imagem isolada
	Ícones (o que a imagem mostra no geral): Edificação; Fachada	
	Ícone: (o que a imagem mostra especificamente): antiga Faculdade de Filosofia da Paraíba	
	Onde:	João Pessoa, Av. Duarte da Silveira, 450 – Centro
	Quando:	[19--]
	Identificação do(s) indivíduo(s):	
	Índice (o que a imagem indica): Educação Superior; progresso; ciência; urbanização; arquitetura moderna.	
Autor: [s.n.]	Símbolo (o que a imagem afirma/assunto): Educação Superior	
Informações sobre o suporte: uma cópia, com borda branca, 18 x 17,5cm, bom estado de conservação.	Dimensão expressiva: Fotografia informativa, luz natural, plano fechado com ângulo de, aproximadamente, 45 graus, P&B.	
	Observações: A Faculdade de Filosofia da Paraíba (FAFI) foi fundada pelo Decreto 146, de 05 de março de 1949, porém só começou a funcionar em 1952, com os Cursos de História, Geografia, Letras Neolatinas e Pedagogia. Hoje, EEEFM Profa. Olivina Olívia Carneiro da Cunha, funciona na Avenida Duarte da Silveira, 450, Centro - João Pessoa - PB - CEP: 58013-280. Fonte: MELLO, J. B. de. Evolução do ensino na Paraíba. 3. ed. João Pessoa: Secretária de Educação e Cultura, 1996.	

Fonte: Da autora, adaptada de Barros; Azevedo Netto (p. 2014, 202); Pato (2015, p. 252)

Análise da Figura 39 – Fachada da Faculdade de Farmácia da Paraíba

Fonte: Álbum 03

Fonte: Arquivo do

	Conteúdo informacional		Identificação da imagem AAP Alb03ft36
			Sequência narrativa: imagem isolada
	Ícones (o que a imagem mostra no geral): Edificação; fachada		
	Ícone: (o que a imagem mostra especificamente): antiga Faculdade de Farmácia da Paraíba		
	Onde:	[João Pessoa, Centro]	
	Quando:	[19--]	
	Identificação do(s) indivíduo(s):		
	Índice (o que a imagem indica): Educação Superior; progresso; ciência; urbanização; arquitetura moderna.		
Autor: [s.n.]	Símbolo (o que a imagem afirma/assunto): Educação Superior		
Informações sobre o suporte: uma cópia, com borda branca, 17 x 20,5cm, bom estado de conservação.	Dimensão expressiva: Fotografia informativa, luz natural, plano fechado com ângulo de aproximadamente 45 graus, P&B.		
	Observações: Antiga Faculdade de Farmácia da Paraíba, criada em 25/03/1956, passando a funcionar em 04/1960, no prédio onde hoje funciona a Fundação José Américo, na Av. Presidente Getúlio Vargas, 125, Centro - João Pessoa, PB - Cep: 58013-240. Fonte: MELLO, J. B. de. Evolução do ensino na Paraíba. 3. ed. João Pessoa: Secretária de Educação e Cultura, 1996.		

Fonte: Da autora, adaptada de Barros; Azevedo Netto (p. 2014, 202); Pato (2015, p. 252)

Análise da figura 40 – Reunião na FACE onde surgiu a ideia de criar a Universidade da Paraíba (1952)

Fonte: Álbum 02

Fonte: Album 02

	Conteúdo informativo	Identificação da imagem AAP Alb02ft02
		Sequência narrativa: Há duas imagens
	Ícones (o que a imagem mostra no geral): Homens sentados à mesa de reunião	
	Ícone: (o que a imagem mostra especificamente): Reunião do 1º Conselho Técnico da Academia do Comércio Eptácio Pessoa, FACE.	
	Onde:	[João Pessoa]
	Quando:	[1952]
	Identificação do(s) indivíduo(s): Afonso Pereira da Silva	
	Índice (o que a imagem indica): Reunião de negociação	
Autor: [s.n.]	Símbolo (o que a imagem afirma/assunto): Educação Superior	
Informações sobre o suporte: uma cópia, com borda branca, 18 x 21,5cm, bom estado de conservação.	Dimensão expressiva: Fotografia informativa, luz artificial, plano fechado com ângulo frontal, P&B.	
	Observações: Reunião Ordinária da FACE, quando elegeram o Conselho Técnico da Faculdade, e o Professor Afonso Pereira aconselhou que recomendassem ao Governo do Estado a estadualização das faculdades isoladas, para, depois, pleitear sua federalização. FONTE: PEREIRA, Afonso. Themis: deusa da Justiça. João Pessoa: JVF, 2007.	

Fonte: Da autora, adaptada de Barros; Azevedo Netto (p. 2014, 202); Pato (2015, p. 252)

Análise da figura 44 – Afonso Pereira – Chefe do Departamento de Estudos Básicos (1972)
 Fonte: Álbum 02

Fonte: Álbum 02 		Conteúdo informacional		Identificação da imagem AAP Alb02ft59 Sequência narrativa: imagem isolada	
		Ícones (o que a imagem mostra no geral): Homens - Sala de aula			
		Ícone: (o que a imagem mostra especificamente): Homens compondo a mesa de um evento.			
		Onde:		[João Pessoa, Campus I, UFPB]	
		Quando:		[1972]	
		Identificação do(s) indivíduo(s): Afonso Pereira da Silva (chefe do Departamento de Estudos Básicos da Faculdade de Direito) e Guillardio Martins (Reitor).			
		Índice (o que a imagem indica): Educação Superior; Progresso; Ciência.			
Autor: [s.n.]		Símbolo (o que a imagem afirma/assunto): Educação Superior			
Informações sobre o suporte: uma cópia, com borda branca, 11,5 x 17 cm, bom estado de conservação.		Dimensão expressiva: Fotografia informativa, luz artificial, plano fechado com ângulo de aproximadamente 45 graus, P&B.			
		Observações:			

Fonte: Da autora, adaptada de Barros; Azevedo Netto (p. 2014, 202); Pato (2015, p. 252)

APÊNDICE C - Cronologia biobibliográfica de Afonso Pereira da Silva

APÊNDICE C - Cronologia biobibliográfica de Afonso Pereira da Silva

Vida em Datas	
Ano	Eventos
1917	Nascimento: Bonito de Santa Fé/PB (30/10/1917)
	Curso primário: Cajazeiras/PB (Instituto São Luiz de Hildebrando Leal com prof. Crispim).
1931 a 1933	1º Grau: Collegio Seraphico de Santo Antônio - Pharayba do Norte (Seminário Apostólico São Pedro Gonçalves) João Pessoa/PB. Professores: José Batista de Mello e Cônego Nicodemus Neves.
1934 a 1936	Curso secundário: Colégio Luiz de Tolosa/PR (Seminário Franciscano do Rio Negro)
1937	Noviciado Franciscano de Pesqueira/PE (19/09/1937)
1938	Professor do Seminário Arquidiocesano da Paraíba - João Pessoa/PB (01/01/1938 - 31/01/1945).
1939	Professor do Seminário Arquidiocesano da Paraíba - João Pessoa/PB (01/01/1938 - 31/01/1945).
1940	Professor do Seminário Arquidiocesano da Paraíba - João Pessoa/PB (01/01/1938 - 31/01/1945).
1941	Professor do Seminário Arquidiocesano da Paraíba - João Pessoa/PB (01/01/1938 - 31/01/1945); Ginásio de Crato/CE (Jan. de 1941) Exame da 5ª série - revalidação do curso realizado em Seminários - Art. 100 (Decreto 2124, de abril de 1932)
1942	Professor do Seminário Arquidiocesano da Paraíba - João Pessoa/PB (01/01/1938 - 31/01/1945); Professor examinador de concursos públicos de Língua e Literatura Brasileira - Recife/PE, para investidura de docente do Instituto de Educação de Pernambuco (IEP) (20/03/1942); Professor de grego e latim do curso básico e do 1º ano de Filosofia do Seminário Arquidiocesano da Paraíba - João Pessoa/PB; Professor de Latim, Geografia, Português e Ciências Naturais do Seminário Seráfico São Pedro Gonçalves dos Pobres Franciscanos.
1943	Professor do Seminário Arquidiocesano da Paraíba - João Pessoa/PB (01/01/1938 - 31/01/1945); Titular de História e Filosofia da Educação do Centro de Educação (CE) da Universidade Federal da Paraíba - UFPB (30/04/1943); Fundador e 1º presidente da Sociedade de Cultura Musical (SCM) - João Pessoa/PB (05/03/1943);
1944	Professor do Seminário Arquidiocesano da Paraíba - João Pessoa/PB (01/01/1938 - 31/01/1945); Convocado para servir ao Exército, após realização de Curso de Especialização em Armas e Infantaria - II Guerra Mundial; Teatro do Estudante da Paraíba - João Pessoa/PB (19/08/1944), com estreia

Vida em Datas	
Ano	Eventos
	em 04/10/1946; Placa de formatura da 1ª turma de aspirantes do NPOR 1944 – turma Vidal de Negreiros 15º RJ – João Pessoa/PB.
1945	Professor do Seminário Arquidiocesano da Paraíba – João Pessoa/PB (01/01/1938 – 31/01/1945); Fundador da Orquestra Sinfônica da Paraíba (OSPB), com a assistência da SCM (04/11/1945), com estreia em 29/03/1946.
1946	Membro da Associação Paraibana de Imprensa (API) – Jornalista; Professor de Latim, Geografia, Português e Francês do Colégio Lyceu Paraibano – João Pessoa/PB (14/03/1946); Fundador e 1º Presidente do Conservatório Paraibano de Música – João Pessoa/PB (15/06/1946)
1947	Promovido ao posto de 2º tenente da reserva de 2ª classe. Arma da Infantaria.
1948	3º Grau: Graduação em Direito da Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) – Recife/PE (15/12/1948).
1949	Organização e implantação do 1º Congresso de Música do Nordeste João Pessoa/PB (03 a 07/09/1949); Membro da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB; Carteira de advogado nº 327) (23/11/1949).
1950	Casamento (11/02/1950) com Clemilde da Câmara Torres, filha de Gustavo Olavo Torres e Clarinda da Câmara Torres. Dessa união, nasceram Ana Flávia e Maria das Graças; Fundador e membro do Conselho Técnico Administrativo da antiga Faculdade de Ciências Econômicas da Paraíba; Professor de moeda e crédito, política financeira da Faculdade de Ciências Econômicas da UFPB – João Pessoa/PB.
1951	Diretor do Instituto de Educação do Estado da Paraíba (IEPB) – Governo José Américo. João Pessoa/PB (12/03/1951); Fundador da Escola Técnica de Comércio Monsenhor Constantino Vieira da cidade de Cajazeiras/PB (01/12/1951); Professor de direito romano do Departamento de Ciências Sociais Aplicadas (CCSA) da UFPB – João Pessoa/PB (1951-1952)
1952	Professor de Português da Escola Técnica de Comércio Eptácio Pessoa – João Pessoa/PB (1952); Professor de Português do Colégio Assis Vidal – João Pessoa/PB (1952); Professor de Português do Colégio Nossa Senhora das Neves – João Pessoa/PB (1952); Fundador implantador e 1º presidente da Associação de Cultura Franco-brasileira (Aliança Francesa) de João Pessoa/PB (17/-5/1952);

Vida em Datas	
Ano	Eventos
	Fundador da Escola Técnica de Comércio Santo Antônio de Guarabira/PB (31/08/1952); Publicação do ensaio – Diretrizes fundamentais do trabalhismo brasileiro – João Pessoa/PB; Autor do anteprojeto que reformulou o ensino normal no estado da Paraíba, transformado em Lei. João Pessoa/PB (06/12/1952); Juiz substituto do Tribunal Eleitoral, nomeado pelo presidente da República, Getúlio Dorneles Vargas (30/12/1952);
1953	1º Diretor e cofundador do jornal ‘Correio da Paraíba’ do industrial Teotônio Neto. João Pessoa/PB (05/08/1953); 1º Diretor da Editora Teone - João Pessoa/PB (1953); Publicação dos deveres e da Educação (Edição Teone), aprovado pelo antigo Conselho Nacional de Educação como tese para ingresso na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da UFPB. João Pessoa/PB (1953).
1954	Fundador e presidente da Fundação Padre Ibiapina; criou ginásios, escolas comerciais, escolas pedagógicas, escolas profissionais e escolas rurais em todo o estado da Paraíba - João Pessoa (30/03/1954); Deputado estadual da Paraíba (1º suplente em exercício). Eleição 03/10/1954. Diplomado em 18/12/1954 e empossado em 07/1957. Sua atividade foi exercida de 1957 a 1958; Reformador e superintendente do Ensino Normal do Estado da Paraíba, governo de José Américo, implantou em todo o estado a reforma - João Pessoa/PB (18/12/1954); Professor de metodologia e didática do Instituto de Educação (IEPB). João Pessoa/PB (1954).
1955	Professor de Pesquisa Social da Escola de Serviço Social agregada à UFPB. João Pessoa/PB (1955).
1956	Fundou: A Escola Profissional 04 de Abril - Coremas/PB (13/12/1956); A Escola Profissional 02 de Dezembro - Uiraúna/PB (13/12/1956); A Escola Profissional Pedro Viana - Cuité/PB (13/12/1956); A Escola Profissional Professora Odília Leal. Antenor Navarro/PB (13/12/1956); A Escola Profissional Assis Pereira - Bonito de Santa Fé/PB. (13/12/1956); A Escola Querubina Pereira - Sítio Bola, do Distrito de Tacima, Município de Araruna/PB (14/09/1956); O Colégio Professor Clóvis Lima - Cuité/PB (19/11/1956). Eleito 1º Suplente de Deputado da Assembleia Legislativa da Paraíba (carteira nº 61). João Pessoa/PB. (28/04/1956).
1957	Fundou: Colégio de caiçara. Caiçara/PB (01/03/1957); Escola de Ensino Rural Adolfo Torres. Sítio Lagoa da Serra, município de Araruna/PB (14/07/1957);

Vida em Datas	
Ano	Eventos
	Escola rural Sinhá Carneiro. Sítio Logradouro (fev. 1957). Deputado estadual da Paraíba; Membro de honra da Associação de Cultura Franco-Brasileira da Paraíba, seu sócio fundador e 1º presidente. João Pessoa/PB (14/07/1957); Título de eleitor nº 2517. João Pessoa/PB (30/06/1957).
1958	Presidente da Campanha Nacional de Escolas da Comunidade da Paraíba (CNEC). João Pessoa/PB; Diretor do ginásio Castro Pinto da CNEC. João Pessoa/PB; Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba – IHGP (31/05/1958); Deputado estadual da Paraíba; Fundou: Colégio Lauro Montenegro. Alagoinha/PB (09/03/1958); Colégio Antônio Bento. Serraria/PB (15/03/1958); Colégio Abgar Renoult. Sumé/PB (09/04/1958); Colégio Mata (2º Grau). Coremas/PB (09/16/08/1958); Colégio de Pirpirituba (2º Grau). Pirpirituba/PB (20/08/1958); Colégio Professor Afonso Pereira. Uiraúna/PB (30/08/1958); Colégio Monsenhor Moraes. Bonito de Santa Fé/PB (31/10/1958); Escola Rural Gustavo Torres. Sítio Salgadinho/PB. (Fev. 1958); Escola Rural Professor Anísio Teixeira. Sítio Oiticica, Município de Bananeiras/PB (1958).
1959	Fundou: Colégio Dom Zacarias Rolim. Malta/PB. (21/04/1959); Escola Profissional Sinhá Carneiro. João Pessoa/PB (18/05/1959). Correspondente da Revista Visão. São Paulo/SP; Publicou o livro: Dois temas: educação e operação nordeste – educação e ensino técnico. João Pessoa/PB.
1960	Cofundador membro e ex-presidente da Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais – APAE. João Pessoa/PB (18/09/1960); Correspondente da Revista Visão. São Paulo/SP; Chefe do Departamento de Educação da antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da UFPB. João Pessoa/PB (15/07/1960); Membro da Comissão Regional do Fundo Nacional do Ensino Médio – DEC/MEC. Port. Nº 304/60. João Pessoa/PB. (01/08/1960); Redator dos Anais Científicos – Brasil Universitário. São Paulo/SP (1960); Criação do ‘Prêmio Educador Afonso Pereira’ Lei da Prefeitura Municipal de Esperança. Esperança/PB. (21/01/1960).
1961	Correspondente da Revista Visão. São Paulo/SP;

Vida em Datas	
Ano	Eventos
	Diretor do Ginásio Comercial Pereira da Silva de Araruna, da Fundação Padre Ibiapina; Membro do grupo de trabalho para estudo e planejamento da reforma universitária. Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade da Paraíba. João Pessoa/PB; Membro da Comissão de Educação Profissional. Ato do governador do Estado. João Pessoa/PB (16/03/1961).
1962	Correspondente da Revista Visão. São Paulo/SP.
1963	Correspondente da Revista Visão. São Paulo/SP; Fundou o Colégio Guimarães Duque. São Gonçalo (Distrito de Sousa/PB) (20/08/1963).
1964	Correspondente da Revista Visão. São Paulo/SP; Examinador de português do concurso vestibular da Faculdade de Medicina da Universidade Federal de Medicina da UFPB e da Faculdade de Farmácia e Escola de Enfermagem da mesma universidade. João Pessoa/PB. (09/01/1964); Redator da Revista da Faculdade de Direito da UFPB. João Pessoa/PB. (Jun. 1964); Redator da Revista da Faculdade de Ciências Econômicas da UFPB. João Pessoa/PB. (Jun. 1964).
1965	Correspondente da Revista Visão. São Paulo/SP; Cidadão Honorário: De João Pessoa/PB (03.03/1965); De Pilar/PB (13/05/1965); De Santa Cruz/RN; Fundou: Colégio Carlos Deodônio Moreno. Arara/PB (26/10/1965).
1966	Correspondente da Revista Visão. São Paulo/SP; Chefe de Gabinete da Reitoria da UFPB. João Pessoa/PB. (1966-1968); Placa de Mérito Educativo concedido pelo Conselho Estadual de Educação da Paraíba. João Pessoa/PB (31/05/1966); Membro da Academia Paraibana de Letras – APL. Cadeira 29. João Pessoa/PB (21/06/1966); Fundou: Colégio Ministro Oswaldo Trigueiro. Jacaraú/PB (05/03/1966); Colégio de Mari. Mari/PB (19/03/1966); Colégio Luís Gomes. Luís Gomes/RN (04/08/1966); Colégio de Natuba. Natuba/PB (22/11/1966); Colégio Plínio Lemos. Puxinanã/PB (22/11/1966); Colégio Monsenhor Gomes. Boa Ventura/PB (22/11/1966); Colégio Teotônio Neto. Santana dos Garrotes/PB (22/11/1966);

Vida em Datas	
Ano	Eventos
	Colégio Clodomiro Leal. Bayeux/PB (1966); Recebe Ordem do Mérito Educacional pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Paraíba e pelo Instituto de Educação da Paraíba – IEP. João Pessoa/PB; Membro da Comissão de Estudos da Faculdade de Direito da UFPB, junto ao Seminário SES/MEC. João Pessoa/PB (22/04/1966).
1967	Chefe de Gabinete da Reitoria da UFPB. João Pessoa/PB. (1966-1968); Publica o ensaio ‘Diálogo’, sobre a obra de Rodrigues de Carvalho (13/06/1967); Nomeação de professor do ensino superior da UFPB. João Pessoa/PB (1967); Fundou: Escola Profissional Sinhá Carneiro. Malta/PB (26/12/1967); Colégio Luís Galdino Sales. Mulungu/PB (15/02/1967); Colégio de Pedra Branca. Pedra Branca/PB (22/02/1967)
1968	Chefe de Gabinete da Reitoria da UFPB. João Pessoa/PB. (1966-1968)
1969	Fundador do Observatório Astronômico da Paraíba. João Pessoa/PB (27/05/1969); Estruturou, implantou e foi o 1º coordenador da Faculdade de Biblioteconomia da UFPB (06/01/1969); Membro da Associação Paraibana de Astronomia. João Pessoa/PB (16/07/1969); Fundou: Colégio Frei Bruno. Lagoa/PB (27/12/1969) Escola Profissional Padre José Coutinho. Esperança/PB (06/06/1969);
1970	Representante do Instituto Nacional do Livro – INL e seu Administrador na Paraíba. João Pessoa/PB (24/11/1970); Chefe do Departamento de estudos Básicos da Faculdade de Direito da UFPB. João Pessoa/PB (01/06/1970 – 30/05/1972); Membro da Comissão de Inspeção da Faculdade de Direito da Universidade Regional do Nordeste - URNe, para o reconhecimento do Conselho Federal da Educação. Campina Grande/PB (09/12/1970); Idealizador e coordenador do 1º Congresso Brasileiro de Astronomia. São Gonzalo, Distrito do Município de Sousa/PB (11-19/07/1970); Fundou: Colégio Nova Olinda. Nova Olinda/PB (21/04/1970); Colégio Dr. José Nominando. Água Branca/PB (22/04/1970); Colégio de Imaculada. Imaculada/PB (23/04/1970); Colégio Doutor Pastor Paulino. Diamante/PB (12/10/1970); Colégio Augusto dos Anjos. Santa Rita/PB (15/10/1970);

Vida em Datas	
Ano	Eventos
	Escola Profissional Emília Nóbrega. Pombal/PB (15/10/1970); Título de cidadão Luís Gomense do Município de Luís Gomes/RN (15/10/1970); Sócio honorário da Associação Rio-grandense de Astronomia. Natal/RN (18/08/1970); Sócio Correspondente do Observatório Astronômico Aldebaran. Fortaleza/CE; Honra ao mérito do 15º Regimento de Infantaria de João Pessoa – 15RI. João Pessoa/PB (05/03/1970); Sócio Benemérito da CENEC – Rio de Janeiro/RJ (12/03/1970).
1971	Chefe do Departamento de estudos Básicos da Faculdade de Direito da UFPB. João Pessoa/PB (01/06/1970 – 30/05/1972); Sócio Benemérito da Sociedade de Cultura de João Pessoa. João Pessoa/PB (12/03/1971); Fundou: Colégio Frei Martinho. Frei Martinho/PB (26/07/1971); Colégio São Luiz Gonzaga. Serra da Raiz/PB (01/08/1971); Colégio Santa Helena. Santa Helena/PB (14/08/1971); Colégio Cachoeira dos Índios. Cachoeira dos Índios/PB (15/08/1971); Institutos Paraibanos de Educação - IPÊ. João Pessoa/PB (21/06/1971); Diretor da Faculdade de Direito do IPÊ; Titular de Direito Romano da Faculdade de Direito do IPÊ; Placa do Conselho Estadual de Cultura do Estado do Pará. Belém/PA (22/09/1971); Medalha de mérito educativo do Conselho Universitário da UFPB. João Pessoa/PB; Instalação da Fundação Universitária de Olinda/PE - FUNESCO. Com a organização da Faculdade de Direito de Olinda – Prefeitura Municipal. Lei nº 3711 (07/07/1971).
1972	Chefe do Departamento de estudos Básicos da Faculdade de Direito da UFPB. João Pessoa/PB (01/06/1970 – 30/05/1972); Titular de Direito Autoral da Faculdade de Direito do IPÊ. João Pessoa/PB; Membro da Comissão de Elaboração do Anteprojeto do Regimento da Faculdade de Direito da UFPB. João Pessoa/PB (29/03/1972); Fundo: Colégio Padre Isidro. São José da Lagoa Tapada/PB (11/03/1972); Colégio de Massaranduba. Massaranduba/PB (11/03/1972);

Vida em Datas	
Ano	Eventos
	Colégio Manuel Nunes Tavares. Emas/PB (15/03/1972); Colégio de Lucena. Lucena/PB (16/03/1972); Colégio de Triunfo. Triunfo/PB (08/04/1972); Colégio de Araçagi. Araçagi/PB (11/04/1972); Colégio Wamberto Torreão. Serra Branca/PB (15/10/1972); Organizador (parte jurídica) da Faculdade de Filosofia de Caicó/RN (26/03/1972); Organizador (parte jurídica) da Faculdade de Educação de Caicó/RN (Mar. 1972); Idealizador e coordenador do 2º Congresso Interamericano de Direito Romano, realizado na capital mexicana (jul. 1972); Sócio Benemérito da Associação Interamericana de Direito Romano. Título proposto pela Universidade Autônoma do México (21/07/1972); Recebe diploma 'Al mérito acadêmico de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional Autonoma de Mexico DF, y la Associon Interamerica de Derecho Romano. Mexico DF; Professor de 'Direito Autoral' da Faculdade de Ciências Jurídicas do IPÊ. João Pessoa/PB; Examinador do 1º Concurso Público em Direito Romano da Faculdade de Direito da URNe. Campina Grande/PB (04-06/03/1972); Chefe do Departamento de Estudos Básicos da Faculdade de Direito da UFPB. João Pessoa/PB.
1973	Fundado: Colégio Ministro José Américo de Almeida. Antenor Navarro/PB (15/08/1973); Colégio do Conde. Conde/PB (20/08/1973); Colégio Padre Aristides Ferreira da Cruz. Bom Sucesso/PB (1973); Professor examinador do concurso público de Introdução ao Estudo do Direito e Presidente da Comissão Examinadora na Faculdade de Direito da UFPB. João Pessoa/PB; Diretor substituto da Faculdade de Direito da UFPB. João Pessoa/PB (08/01/1973); Participou do Seminário sobre Inspeção do Ensino Superior no período de 08 a 12 de outubro pelo Centro de Recrutamento, Treinamento e Aperfeiçoamento de Pessoal (CETREMEC) - Departamento de Pessoal do Ministério da Educação e Cultura. Recife/PE.
1974	Membro do Conselho Superior de Ensino, Pesquisa e Extensão (CONSEPE) da UFPB. João Pessoa/PB (11/06/1974); Membro da Comissão de Redação Final do Estatuto da UFPB. João Pessoa/PB (15/01/1974);

Vida em Datas	
Ano	Eventos
	III Encontro Regional dos Setores Envolvidos em Especialização em Recursos Humanos. (20-21/11/1974); Membro da Academia Municipalista de Letras do Brasil. Sessão da Paraíba. João Pessoa/PB (1974); Membro efetivo do Instituto Internacional do Direito do Autor (IIDA). São Paulo/SP (19/11/1974); Membro efetivo do IIDA. São Paulo/SP (10/12/1974); Diretor, em exercício, da Faculdade de Direito da UFPB. João Pessoa/PB (1974); Membro da Associação dos Bibliotecários do Distrito Federal. Brasília/DF (05/12/1974); Participou do 3º Encontro Regional dos setores envolvidos na Formação de Recursos Humanos. João Pessoa/PB (20-21/11/1974).
1975	Membro da Associação Paraibana de Astronomia. João Pessoa/PB; Placa de Honra ao Mérito da Associação Profissional de Bibliotecários da Paraíba. João Pessoa/PB. (21/10/1975); Idealizador e coordenador do 1º Curso Nacional de Direito Autoral. João Pessoa/PB (11-16/08/1975); Idealizador e coordenador do 1º Encontro Nacional de Professores de Direito Autoral. João Pessoa/PB (1975); Honra ao mérito. Conselho Estadual de Cultura do estado da Paraíba. João Pessoa/PB (01/02/1975); Mérito educativo da UFPB. João Pessoa/PB (30/10/1975); Implantador e coordenador da Biblioteca Central da UFPB. João Pessoa/PB (16/08/1967 – 28/11/1975); Colaborador da Operação Especial 'Arquivo I' do Projeto Rondon na Paraíba. João Pessoa/PB (26/08 a 20/12/1975).
1976	Chefe de Gabinete do IPÊ. João Pessoa/PB
1977	Representante da Faculdade de Direito do IPÊ junto às Instituições federais, estaduais, municipais e privadas de interesse cultural e científico. João Pessoa/PB; Placa Sesquicentenário da Fundação dos Cursos Jurídicos no Brasil (11/06/1827 – 11/06/1977). Professor fundador da Faculdade de Direito da Paraíba. João Pessoa/PB; Fundador e ex-presidente da Academia Paraibana de Letras jurídicas. João Pessoa/PB (11/08/1977);

Vida em Datas	
Ano	Eventos
	Autor de pareceres junto ao Conselho Nacional de Serviço Social (CNSS/MEC) a ser publicado. Brasília/DF (1977-1983); Participa da 1ª Conferência Continental de Direito Autoral e 1º Congresso Brasileiro de Direito Autoral promovidos pelo Instituto Interamericano do Autor sob os auspícios da Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI). São Paulo/SP.
1978	Autor de pareceres junto ao Conselho Nacional de Serviço Social (CNSS/MEC) a ser publicado. Brasília/DF (1977-1983); Cidadão da cidade do Conde/PB (06/01/1978); Presidente da Academia Paraibana de Letras (APL). João Pessoa/PB (1978-1984); Título de Doutor Honoris Causa concedido pelo Conselho Deliberativo do Centro de Estudos Superiores de Maceió (CESMAC). Maceió/AL; Organizador da parte jurídica da CESMAC. Maceió/AL (17/03/1978); Cidadão Benemérito do Estado da Paraíba. Lei Estadual nº 3.958/1977 – Governo Ivan Bichara. João Pessoa/PB (10/01/1979);
1979	Autor de pareceres junto ao Conselho Nacional de Serviço Social (CNSS/MEC) a ser publicado. Brasília/DF (1977-1983); Presidente da APL. João Pessoa/PB (1978-1984); Procurador da Santa Casa de Misericórdia da Paraíba. João Pessoa/PB (18/01/1979); Placa de Homenagem da Classe Bibliotecária. João Pessoa/PB (Dez. 1979); Publicação do ensaio: Direito Autoral – evolução e aspectos culturais, para o Conselho Nacional de Direito Autoral / MEC. Brasília/DF (Maio 1979); Provedor da Santa Casa de Misericórdia da Paraíba. João Pessoa/PB (1979); Recebe a Legião do Mérito Presidente Antônio Carlos concedido pelo Instituto Internacional de Heráldica e Genealogia. Rio de Janeiro/RJ (1979); Doutor Honoris Causa concedido pelo CESMAC. Maceió/AL (1979).
1980	Autor de pareceres junto ao CNSS/MEC a ser publicado. Brasília/DF (1977-1983); Presidente da APL. João Pessoa/PB (1978-1984); Membro Correspondente da Academia Brasileira de Letras (cadeira Rodrigues de Carvalho). Rio de Janeiro/RJ;

Vida em Datas	
Ano	Eventos
	Sócio Correspondente da: Academia Brasileira de Letras (cadeira Rodrigues de Carvalho). Rio de Janeiro/RJ (15/10/1980); Academia Piauiense de Letras. Piauí/PI (08/11/1980); Membro da União de Escritores Brasileiros (UEB). São Paulo/SP (1980); Coordenação Estadual do Projeto Rondon. João Pessoa/PB; Membro do Comitê das Universidades da Paraíba. Fundação Projeto Rondon. Coordenação Estadual do Projeto Rondon. João Pessoa/PB; Professor de Direito Autoral do Centro de Ciências Aplicadas da UFPB. João Pessoa/PB (1980); Examinador de Latim nos Concursos Vestibulares da Faculdade de Direito da UFPB. João Pessoa/PB (1980);
1981	Autor de pareceres junto ao CNSS/MEC a ser publicado. Brasília/DF (1977-1983); Presidente da APL. João Pessoa/PB (1978-1984); Sócio Correspondente da: Academia de Letras do ABC. São Paulo/SP (02/06/1981);
1982	Autor de pareceres junto ao CNSS/MEC a ser publicado. Brasília/DF (1977-1983); Presidente da APL. João Pessoa/PB (1978-1984); Sócio Honorário: Casa do Poeta Brasileiro. São Paulo/SP (08/07/1982); Academia Santista de Letras. Santos/SP (Out. 1982); Academia Eldoradense de Letras. Eldorado/SP (20/12/ 1982); Medalhas: Café Filho, pelo governo do Rio Grande do Norte. Natal/RN (Nov. 1982); Alcides Carneiro (CENEC), por relevantes serviços. João Pessoa/PB (29/07/1982);
1983	Autor de pareceres junto ao CNSS/MEC a ser publicado. Brasília/DF (1977-1983); Presidente da APL. João Pessoa/PB (1978-1984); Professor titular do quadro docente do IPÊ. João Pessoa/PB;
1984	Presidente da APL. João Pessoa/PB (1978-1984); Placa de 'Intelectual do Ano 1984'. Do Clube do Escritor da Paraíba. João Pessoa/PB. (1984); Placa de homenagem da APL ao término de seu mandato de presidente. João Pessoa/PB (25/10/1984);
1985	Membro do Conselho Nacional de Serviço Social do Ministério da Educação (port. da Presidência da República) 6 anos. Brasília/DF (29/10/1985);

Vida em Datas	
Ano	Eventos
1986	Mérito Intelectual da Academia de Letras de Campina Grande/PB (23/06/1986); Sócio Efetivo do Instituto Paraibano de Genealogia e Heráldica (PGH). João Pessoa/PB (1987-1990)
1987	Sócio Efetivo do PGH. João Pessoa/PB (1987-1990); Membro e vice-presidente do Conselho Estadual de Cultura (CEC/PB), no exercício da presidência de acordo com o regimento do órgão. João Pessoa/PB (1987-1990);
1988	Sócio Efetivo do PGH. João Pessoa/PB (1987-1990); Membro e vice-presidente do CEC/PB, no exercício da presidência de acordo com o regimento do órgão. João Pessoa/PB (1987-1990); Reconduzindo por mais 3 anos Membro titular do CNSS, Brasília/DF.
1990	Sócio Efetivo do PGH. João Pessoa/PB (1987-1990); Membro e vice-presidente do CEC/PB, no exercício da presidência de acordo com o regimento do órgão. João Pessoa/PB (1987-1990); Implantação da Estação Ciência no Espaço Cultural José Lins do Rego do Governo do Estado da Paraíba. João Pessoa/PB (30/03/1990); Implantação da 1ª TV do Sistema Itacoatiara da Fundação Padre Ibiapina. Televisão Comunitária a Serviço da Comunidade. TV Comunitária. Ingá/PB (31/03/1990); Recebe diploma de reconhecimento à dedicação ao Centro de Formação Humanística para profissionais da saúde. João Pessoa/PB (1990);
1991	Membro/Secretário do Conselho Deliberativo do IPÊ. João Pessoa/PB (1991-1999); Placa da APL. Honra ao mérito de serviço literário, no cinquentenário de fundação. (14/09/1941 – 14/09/1991); Placa de Reconhecimento e Gratidão no Jubileu de Prata do Curso de Biblioteconomia da UFPB (Jun. 1995); Diploma de Honra ao Mérito da Fundação Espaço Cultural (FUNESC). João Pessoa/PB; Educação: curso em Israel 1Internacional Seminar on Education System in Israel Kilbbutz Association, Intenacional Divison of Cooperation Jerusalém (Jan. 1995);
1996	Membro/Secretário do Conselho Deliberativo do IPÊ. João Pessoa/PB (1991-1999); Assumiu a função de Reitor do Centro Universitário do IPÊ. João Pessoa/PB (Jun. 1996); Medalha do mérito do IPÊ. João Pessoa/PB (1996);

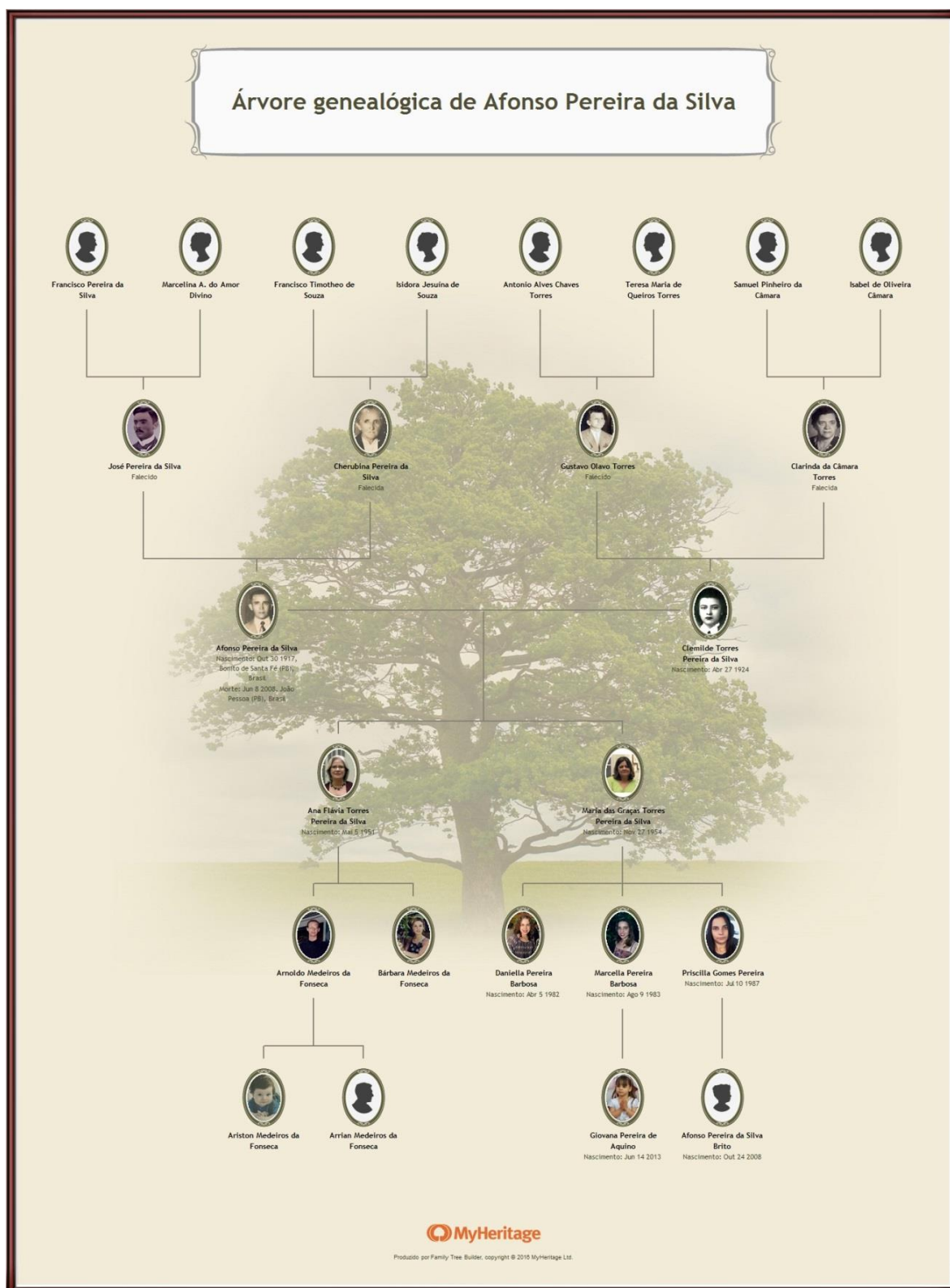
Vida em Datas	
Ano	Eventos
1997	Membro/Secretário do Conselho Deliberativo do IPÊ. João Pessoa/PB (1991-1999); Reitor interino em exercício por várias vezes do IPÊ. João Pessoa/PB; Cidadão da cidade de Patos/PB. Patos/PB (14/11/1997); Membro efetivo do Instituto dos Advogados Brasileiros (IAB) (21/10/1997);
1998	Membro/Secretário do Conselho Deliberativo do IPÊ. João Pessoa/PB (1991-1999); Presidente em exercício do IPÊ. João Pessoa/PB; Reitor interino por várias vezes, do IPÊ. João Pessoa/PB (1998); Sócio benemérito da atual SCM. João Pessoa/PB (1998);
1999	Membro/Secretário do Conselho Deliberativo do IPÊ. João Pessoa/PB (1991-1999); Membro efetivo da <i>Brazilian Studies Association</i> (BRASA). Latin American Institute. The University of New Mexico 801 Yale Ne Albuquerque).
2000	Representante da Mantenedora no CONSUNI do IPÊ. Port. N° 67/2006. João Pessoa/PB (19/06/2000);
2001	Placa de Mérito educativo conferido pelo Instituto de Ensino Superior Paraibano (IESP). João Pessoa/PB (2001); Placa de mérito concedido pelo Colégio Monsenhor Constantino Vieira – 50º aniversário de fundação, que foi fundado pelo homenageado. Cajazeiras/PB (02/12/2001); Publica 'Lei e justiça: uma experiência parlamentar', pela editora UNIPÊ. João Pessoa/PB (05/05/2001).
2002	Medalha do Mérito Educativo pelo Conselho Estadual de Educação. João Pessoa/PB (06/06/2002).
2003	Publicou: Natal: poesias. Editora UNIPÊ. João Pessoa/PB (2003); Medalha da Cidade de João Pessoa. João Pessoa/PB (28/03/2003)
2004	Publica a trilogia: Livro I: Dos deveres da educação Livro II: Direito autoral Livro III: História Editora UNIPÊ. João Pessoa/PB (13/11/2004); Membro dos notáveis do Sistema Correio da Paraíba. João Pessoa/PB (2004).
2005	Membro da União de Escritores Brasileiros (UBE). São Paulo/SP (Set. 2005); Reconhecimento do Instituto Histórico e Geográfico Paraibano, ano do centenário. João Pessoa/PB (07/07/2005); Diploma honorífico de professor emérito da UFPB, no cinquentenário da

Vida em Datas	
Ano	Eventos
	UFPB. João Pessoa/PB (02/12/2005); Mérito cultural Virginius da Gama e Melo do Conselho Estadual de Cultura, comenda por mérito cultural. João Pessoa/PB (16/11/2005).
2006	Honra ao mérito: Alta distinção. Medalha da Ordem do Mérito Judiciário. Tribunal de Justiça do Estado da Paraíba – TJ-PB – por unanimidade. João Pessoa/PB (09/11/2006); Academia de Filosofia da Paraíba. Sócio honorário. João Pessoa/PB (15/09/2006); Medalha do UNIPÊ – Centro Universitário de João Pessoa (35 anos). Agraciado fundador. João Pessoa/PB (21/06/2006); Honra ao mérito. Centro de Educação (CE) da UFPB. Jubilou de ouro de sua fundação. João Pessoa/PB (2006); Membro do Conselho Fiscal dos Institutos Paraibanos de educação. João Pessoa/PB (2006); Publicou: Georgiana: poemas de agricultura. Editora Gráfica Ltda. João Pessoa/PB (2006); Substituto do Diretor de Patrimônio e Finanças do IPÊ. Resol. 01/2006. João Pessoa/PB (12/05/2006).
2007	Diploma ‘Honra ao Mérito’ da Ordem dos Advogados do Brasil – OAB, Seccional da Paraíba, em reconhecimento dos meritórios serviços prestados à categoria e a ciência jurídica. João Pessoa/PB (07/08/2007).
2008	Faleceu às 23h58 do dia 8 de junho de 2008.

Fonte: INFORMAÇÕES ..., 2012; SILVA, 2008, p. 13-69.

APÊNDICE D - Árvore genealógica de Afonso Pereira da Silva

APÊNDICE D – Árvore genealógica de Afonso Pereira da Silva⁹⁹



⁹⁹ Árvore genealógica montada no programa MyHeritage Family Tree Builder, priorizando os ascendentes e descendentes diretos.