



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE MUSEOLOGIA**

ALICE ROCHA DE MEDEIROS

**MEMÓRIAS DO MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UFBA ENTRE
PIXELS E BYTES: TRAJETÓRIAS, DESAFIOS E POTENCIALIDADES NA
PRESERVAÇÃO DE DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS DIGITAIS**

Salvador
2018

ALICE ROCHA DE MEDEIROS

**MEMÓRIAS DO MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UFBA ENTRE
PIXELS E BYTES: TRAJETÓRIAS, DESAFIOS E POTENCIALIDADES NA
PRESERVAÇÃO DE DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS DIGITAIS**

Monografia apresentada ao Departamento de Museologia,
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade
Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do
grau de Bacharel em Museologia.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria das Graças de Souza Teixeira

Salvador
2018

Rocha de Medeiros, Alice

Memórias do Museu Afro-Brasileiro da UFBA entre pixels e bytes: trajetórias, desafios e potencialidades na preservação de documentos audiovisuais digitais / Alice Rocha de Medeiros. -- Salvador, 2018.

140 f.

Orientador: Maria das Graças de Souza Teixeira.
TCC (Graduação - Museologia) -- Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2018.

1. Preservação Audiovisual. 2. Documento Digital. 3. Memória. 4. Museu Afro-Brasileiro da UFBA. I. de Souza Teixeira, Maria das Graças. II. Título.

ALICE ROCHA DE MEDEIROS

**MEMÓRIAS DO MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UFBA ENTRE
PIXELS E BYTES: TRAJETÓRIAS, DESAFIOS E POTENCIALIDADES NA
PRESERVAÇÃO DE DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS DIGITAIS**

Monografia apresentada ao Departamento de Museologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Museologia.

Aprovada em 17 de Agosto de 2018

Banca Examinadora

Maria das Graças de Souza Teixeira – Orientadora _____
Doutora em História pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

Rita de Cássia Maia da Silva _____
Doutora em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

Zinalva da Silva Ferreira _____
Graduada em Museologia pela Universidade federal da Bahia e Técnica em Conservação
pelo Instituto Centro de Educação Profissional Isaias Alves (ICEIA)

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Ana Carla e Luís Alberto, pelo amor e apoio incondicional durante todo o período de elaboração deste trabalho e durante todos os anos na universidade, tão fundamentais para que eu conseguisse seguir em frente mesmo diante de tantos descaminhos.

A toda a minha família, em especial aos meus avós, Milton, Inês e Hermelinda, por iluminarem os meus passos e a minha vida com tanto amor e cuidado. Ao meu irmão, Renato, por todo o seu incentivo e por ser um grande exemplo de dedicação para mim. As minhas primas, Qays, Diana e Flora, por serem essa presença afetiva tão bonita e acolhedora há tantos anos, mesmo com a distância que a vida às vezes nos impõe. A Antonio, por esse companheirismo e amor raro, que me encorajam a caminhar cada vez mais vigorosamente neste mundo.

As minhas amigas Bethânia, Deborah, Vera e Jaqueline, por me inspirarem e me fortalecerem diariamente, respeitando quem eu sou e compreendendo tantas das minhas ausências. A Liz, pela amizade tão preciosa e pelo abrigo emocional de sempre, a me trazer calmarias nos momentos que eu mais precisei. Ao meu amigo Paulo, pelo conforto da escuta e das palavras.

Agradeço profundamente a minha orientadora Prof.^a Dr.^a Graça Teixeira que, mesmo diante de tantas demandas e atribuições, foi sempre solícita e cuidadosa no processo de construção deste trabalho, tanto diante de minhas inquietações, como na contribuição e correção minuciosa do conteúdo apresentado. Mas, além de toda experiência, conhecimento e sabedoria, muitas vezes traduzidas em “brincas” e também em momentos de descontração, extremamente importantes e necessários para condução e realização desta pesquisa, agradeço principalmente por ter estado ao meu lado neste processo, superando as contribuições de ordens teórica e metodológica ao me ensinar a cultivar coragens e levezas diante da vida, que antes eu desconhecia. Obrigada por acreditar em mim e por me fazer acreditar também.

Aos professores do curso de Museologia da UFBA, em especial a professora Anna Paula Silva, por todo apoio que me foi dado, pelos olhos sempre abertos para enxergar as

subjetividades de seus alunos, pela generosidade no trato com o conhecimento e por transformar o universo acadêmico em um espaço de vivências mais humanizadas.

Agradeço também a toda a equipe do MAFRO/UFBA, pela gentileza e cordialidade com a qual sempre fui tratada. Especialmente as museólogas Ilma Vilas Boas e Emília Neves, pela disponibilidade e acolhimento durante todo meu processo de pesquisa.

E por fim, agradeço imensamente a museóloga Zinalva Ferreira e a Prof.^a Dr.^a Rita Maia, por terem aceitado a fazer parte desta banca e colaborarem, com suas experiências e conhecimentos, para o aprimoramento deste trabalho.

O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha.

Georges Didi-Huberman

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo a discussão e análise dos registros audiovisuais digitais armazenados no Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia, bem como aqueles disponibilizados no ciberespaço, que dialogam com os acontecimentos e experiências realizados na instituição e com as memórias de indivíduos e grupos, organizados ou não, que transitaram pelo seu espaço. Neste sentido, ancorada nos debates acerca da preservação audiovisual, da constituição do documento digital, da produção de memórias e da imagem como representação, esta pesquisa evidencia o potencial narrativo desses registros enquanto mecanismos de salvaguarda e construção de memórias heterogêneas e democratizadas, capazes de proporcionar novas camadas de leitura e interpretação a respeito da trajetória do museu e a possibilidade de acesso a uma pluralidade significativa de imagens por ele reverberadas através de outros pontos de vista e de outras mídias de comunicação.

Palavras-chave: Preservação Audiovisual. Documento Digital. Memória. Museu Afro-Brasileiro da UFBA.

ABSTRACT

The present work has the objective of discussing and analyzing the digital audiovisual records stored in the Afro-Brazilian Museum of the Federal University of Bahia, as well as those available in cyberspace, which dialogue with the events and experiences carried out in the institution and with the memories of individuals and groups, organized or not, who have transited through their space. In this sense, anchored in the debates about audiovisual preservation, the constitution of the digital document, the production of memories and the image as representation, this research highlights the narrative potential of these records as mechanisms for safeguarding and building heterogeneous and democratized memories, that are capable of providing new layers of reading and interpretation about the museum's trajectory and the possibility of access to a significant plurality of images reverberated through other points of view and other media.

Palavras-chave: Audiovisual Preservation. Digital Document. Memory. Afro-Brazilian Museum of UFBA.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 CAPÍTULO 1 – O DOCUMENTO AUDIOVISUAL DIGITAL	16
1.1 UM BREVE HISTÓRICO DA IMAGEM EM MOVIMENTO	16
1.2 CAMINHOS E DESCAMINHOS PARA IDENTIFICAÇÃO DO REGISTRO AUDIOVISUAL ENQUANTO DOCUMENTO.....	28
1.2.1 Otlet e seus discípulos: ampliando conceitos.....	28
1.2.2 Dos Analles à Nova História	32
1.2.3 Contribuições museológicas e delineamento conceitual.....	38
2 CAPÍTULO 2 – A PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL DIGITAL	45
2.1 TRAJETÓRIAS, CONCEITOS E DIMENSÕES DA PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL.....	45
2.2 A PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL NA PERSPECTIVA DO PATRIMÔNIO CULTURAL.....	55
2.3 CONTEXTOS, PARTICULARIDADES E PREMÊNCIAS DO DIGITAL.....	64
3 CAPÍTULO 3 – ESTUDO DE CASO: O MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UFBA E SUA IMAGEM REPRODUZIDA	75
3.1 ENTRE POTÊNCIAS E INVISIBILIDADES: O DOCUMENTO AUDIOVISUAL DIGITAL NO CONTEXTO DO MAFRO/UFBA.....	76
3.2 O DOCUMENTO AUDIOVISUAL DIGITAL COMO RECURSO DE SALVAGUARDA E CONSTRUÇÃO DE MEMÓRIA.....	85
3.3 SOBRE MODOS DE VER: UMA ANÁLISE DOS REGISTROS AUDIOVISUAIS DIGITAIS SOB A GUARDA DO MAFRO/UFBA	93
3.4 AS MEMÓRIAS DAS IMAGENS OU AS IMAGENS DA MEMÓRIA: UMA ANÁLISE DOS REGISTROS AUDIOVISUAIS DIGITAIS DISPONIBILIZADOS NO CIBERESPAÇO	106
3.4.1 As imagens do MAFRO reverberadas nas mídias de comunicação	107
3.4.2 O espectador emancipado: o público e a produção de imagens	113
3.4.3 A narrativa audiovisual dos gestores como evocador e memória institucional	118
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
REFERÊNCIAS	132
APÊNDICE A	140

INTRODUÇÃO

A elaboração de um trabalho final de curso envolve tantas etapas e, ora ou outra, se mistura tanto com aquilo que somos e com o nosso próprio caminhar dentro da academia, que parece impossível iniciar o percurso dessa pesquisa sem antes falar o quanto dessa trajetória estará presente em toda essa costura de pensamentos, teorias e inquietações.

Antes mesmo que eu pudesse imaginar que meu último trabalho teórico na universidade versaria sobre o audiovisual enquanto núcleo irradiador de informações e memórias, sem em nenhum momento no curso essa temática ter sido abordada, me lembro de , ainda na disciplina “Curso Normativo de Formação Étnica da Arte Baiana” , ter elaborado um artigo sobre as representações de memória e identidade da cidade de Salvador a partir da construção fílmica de “A Grande Feira” (1961), do cineasta baiano Roberto Pires.

Já naquele momento me parecia evidente a possibilidade de discutir e articular relações de proximidade entre o audiovisual e as diversas categorias que fundamentam o pensamento museológico. Na realidade, desde o momento que começamos a cursar Museologia, nós sabemos que a interdisciplinaridade é uma variável sempre recorrente e enriquecedora deste cenário de atuação.

No entanto, muitas vezes essa interdisciplinaridade fica circunscrita em relações já consolidadas com áreas específicas do conhecimento e com o decorrer de nossa jornada acadêmica acabamos nos concentrando nos troncos basilares da área para que seja possível que relações de outra natureza sejam investigadas e elaboradas um pouco mais adiante e com um pouco mais de fundamento.

Desta maneira, vale a pena mencionar que desde a primeira disciplina de trabalho de conclusão de curso, retomei o alinhavo dessa relação entre o audiovisual e a museologia. Em um primeiro momento pensando neste dispositivo como recurso informativo para pensar aspectos da comunicação museológica. Mas depois, refletindo sobre a própria invisibilidade desses acervos nas discussões no campo do patrimônio cultural e no domínio de estudos da própria Museologia especificamente, tanto em sua dimensão profissional como acadêmica, essas questões começaram a me inquietar de alguma maneira.

Foi então que comecei a me interessar pela área da Preservação Audiovisual. Partindo de uma premissa bastante elementar que ouvi no primeiro semestre do curso : “ A gente só preserva o que ama, mas a gente só ama aquilo que conhece”. E muito pouco a Museologia trabalha esses acervos, tanto no que diz respeito as suas problemáticas como as suas potencialidades.

Durante então a disciplina Trabalho de Conclusão de Curso II, na busca de referencial teórico para investigar esse tema, me deparei com uma das poucas teses dentro da Museologia que abordava essa questão, neste caso sobre os desafios de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil, realizado por Tânia Mendonça no ano de 2012, pela Universidade Lusófona de Lisboa, que trazia uma informação em especial bastante inquietante: em todo o Brasil, os únicos estados que não possuíam nenhum tipo de museu responsável por salvaguardar esse tipo de acervo ou nenhuma dessas instituições em fase de implementação eram: Acre, Rio Grande do Norte, Roraima, Distrito federal, Mato Grosso do Sul e Bahia.

Em que pese as problemáticas envolvidas neste cenário para os outros estados, me parecia ao menos, que nenhum deles havia tido tamanha projeção e relevância na área de produção cinematográfica como teve a Bahia. Claro que o fato de outros estados não terem sido cenários reconhecidos por grandes produções fílmicas, também não significa que os seus acervos não mereçam um espaço que contemple o seu tratamento adequado. Da mesma maneira a não existência de museus dessa categoria não significa que acervos desse tipo inexistam, e que não haja alternativas que promovam a sua proteção.

Aqui, mesmo diante deste cenário marcado por ausências ainda contamos com espaços historicamente importantes para a salvaguarda dos filmes baianos, como é o caso da DIMAS – Diretoria de Audiovisual da Fundação Cultural do Estado da Bahia. Que até este momento seria o ponto de partida para compreensão de um possível pensamento preservacionista baiano ou soteropolitano, e também um caminho para o reconhecimento dos mecanismos de invisibilização desses acervos.

No entanto, como muitas vezes os nossos objetos de estudo parecem nos encontrar, e não o contrário, em conversa com a diretora do Museu Afro-Brasileiro da UFBA, a professora Graça Teixeira, ao detalhar um pouco mais a temática que estava estudando, os caminhos que estava pensando em seguir e algumas dificuldades que estava enfrentando, tive conhecimento de que o MAFRO também tinha armazenado alguns filmes e vídeos, principalmente provenientes de exposições temporárias, mas que ninguém havia ainda pesquisado nada sobre eles e que eles também não estavam organizados em nenhum lugar precisamente. Até porque eles não eram considerados propriamente “documentos” pela instituição e carregavam em si uma característica em particular que transformaria drasticamente o caminho que estava seguindo e ao mesmo tempo dariam um sentido atualizado a muito do que estava pesquisando, eles se tratavam de documentos audiovisuais digitais.

E por que digo isto, que dariam um sentido atualizado ao que estava pesquisando? Porque uma das questões mais centrais em torno do audiovisual, de sua preservação, diz

respeito aos desafios impostos pela rápida obsolescência da sua tecnologia de produção e reprodução e pela fragilidade inerente a sua própria constituição material.

Se os dados alarmantes relativos à destruição dos filmes em todos os momentos de transição de seu suporte e de transformações tecnológicas vivenciadas até a sua constituição analógica já são extremamente “assustadoras”, pensar então em um contexto atual, onde vivemos este processo de substituição e desenvolvimento instaurado pelo digital, parece ainda mais complexo de se lidar. Entretanto, esta peculiaridade também confere uma relevância considerável para realização dessa pesquisa, já que invariavelmente, por menor que seja esta contribuição, a atenção dada aos desafios da contemporaneidade também podem provocar uma mudança de olhar e de realidade diante de questões muitas vezes negligenciadas dentro de um conjunto de demandas e compromissos já consolidados pela instituição .

Desta maneira, analisar essa conjuntura a partir de uma instituição que armazena e produz artefatos digitais, mas ao mesmo tempo não os tratam como “acervo”, se tornou o cenário ideal para iniciarmos a discussão, tanto no que diz respeito ao papel que esses registros exercem nos espaços de salvaguarda de outros tipos de coleções, como ao mesmo tempo as potencialidades que estão imbricadas em sua condição tão peculiar e os novos questionamentos lançados a área museológica a partir de suas existências.

Considerando que os audiovisuais têm sido utilizados cada vez mais por uma diversidade considerável de campos epistemológicos para entender a sociedade que os contextualiza, bem como têm se tornado uma documentação necessária e significativa para a compreensão cultural e social dos indivíduos e coletividades nos mais distintos momentos históricos e nos mais variados contextos.

Pensando especificamente no contexto do MAFRO, tratar sobre a preservação dos documentos audiovisuais digitais parte inicialmente da necessidade de se evidenciar um determinado valor documental e informacional desses registros, principalmente porque entendemos a existência desses documentos como via de salvaguarda e compreensão dos referenciais de memória, cultura e identidade de indivíduos e grupos que transitam neste espaço e que contribuem, de formas distintas, para a construção de sua imagem e de suas memórias.

Mas para chegar a esse pensamento, é preciso falar, antes de mais nada, das metodologias envolvidas na realização deste projeto e em quais momentos elas se desenvolveram. Para tal, a sua primeira etapa, realizada na disciplina TCC III, baseou-se no levantamento bibliográfico e na leitura sistemática de autores e conteúdos concernentes à preservação audiovisual digital através do diálogo entre as áreas de estudo da Museologia, do

Audiovisual, das Ciências Humanas e Ciências da Informação, de modo geral. Neste sentido, as principais argumentações utilizadas para fundamentação teórica deste trabalho se ancoram nos conceitos de: preservação audiovisual, documento digital, memória, patrimônio e imagem.

Em se tratando da parte empírica do projeto, no que diz respeito a utilização do estudo de caso para compreensão do fenômeno estudado, na disciplina Estágio Curricular I, uma das atividades elaboradas neste momento, partindo do contato direto com as dinâmicas de funcionamento da instituição, foi o levantamento das documentações internas do museu que pudessem de alguma forma nos garantir mais informações acerca desses materiais, ou seja, do que eles tratavam, com quais atividades se relacionavam, quem os produziu, onde estavam localizados, etc. A partir então da coleta de dados referente aos Relatórios Institucionais do MAFRO, do ano de 1998 a 2016, foi possível fazer o levantamento desses registros nos computadores da instituição e sistematiza-los preliminarmente para sua posterior análise.

A partir desses relatórios e da existência de vídeos realizados pela instituição disponibilizados na internet, foi possível observar que existiam outros registros produzidos por diferentes meios de comunicação e armazenados em diferentes sites e redes sociais, que também se tornaram relevantes para a discussão que estava sendo proposta e por esse motivo foram incorporados também como objetos de pesquisa desse trabalho.

No que diz respeito a estruturação e organização da revisão de literatura, dos conteúdos coletados e das proposições refletidas, foi decidido dividir esta monografia em três capítulos, ou para ser um pouco mais fiel a sua composição, em três caminhos argumentativos.

O primeiro deles intitulado “O Documento Audiovisual Digital”, vai abranger toda discussão teórica a respeito da constituição dos registros audiovisuais enquanto documentos. Em um primeiro momento será abordada uma breve trajetória da imagem em movimento, com o objetivo de começar desde logo a esboçar suas especificidades e situar suas origens históricas, principalmente através do diálogo estabelecido entre os teóricos do cinema. E em um segundo momento, me atenho ao delineamento conceitual do que vem a ser este “documento audiovisual digital”. Essa última discussão pareceu necessária, porque a proposta de se pensar um possível valor informacional e documental desses registros, parte da premissa, já bastante consolidada na Museologia, de que os “objetos” não nascem na condição de documento. Desta maneira, a polissemia de significados atribuídas a esses registros, é resultante de um processo arbitrário de valorização que diz respeito sempre a perspectiva de onde se olha. Ou seja, é preciso que fique evidente que este é apenas um dos olhares

investigativos que se lança sobre esses objetos e o intuito é que outros mais possam existir, principalmente dentro da própria instituição. Para fundamentar essa discussão, foram utilizados referenciais teóricos do campo da História, da Museologia e de outras Ciências da Informação com o objetivo de construir um caminho de problematização do documento até chegarmos no entendimento do registro audiovisual digital nesta mesma perspectiva.

Já o segundo capítulo, denominado “A Preservação Audiovisual Digital”, se divide em três seções. A primeira delas trata diretamente do sentido de preservação compartilhado neste trabalho, os procedimentos que envolvem a sua prática e os conceitos e trajetórias imbricados na preservação dos documentos audiovisuais mais precisamente. A segunda seção traduz um pouco a aproximação da preservação audiovisual com as discussões patrimoniais que permeiam o campo museológico, principalmente no que diz respeito a ideia de preservação dos documentos audiovisuais pautada no princípio de valorização de um dado patrimônio frente a iminência de sua perda e na possibilidade de democratização do acesso a esses bens através do reconhecimento de seu valor cultural e social. Por sua vez, na terceira sessão, é introduzido com maior profundidade os novos arranjos tecnológicos e comunicacionais do contexto digital, suas particularidades e premências, bem como as transformações que ele promove dentro das dinâmicas do audiovisual e as redefinições de paradigmas envolvidas na preservação dos documentos dessa natureza.

Por fim, o terceiro e último capítulo compreende o estudo de caso, propriamente dito, denominado “O Museu Afro-Brasileiro da UFBA e a sua imagem reproduzida”. Nele será analisado mais minuciosamente o lugar que os registros audiovisuais digitais ocupam dentro de um contexto museológico delimitado, de que forma esses documentos podem se configurar também como referenciais de memórias heterogêneas e descentralizadas e , especialmente, quais são e o que nos possibilita dizer e interpretar, as diferentes imagens produzidas acerca da instituição presentes no ciberespaço. Para cumprir tal objetivo, esse capítulo foi subdividido em quatro sessões. A primeira utilizada para descrever que cenário é este onde esses documentos estão inseridos. A segunda onde são destacadas as potencialidades relacionadas a esses registros, principalmente no que se refere a salvaguarda das memórias. A terceira analisa os registros internos que foram coletados durante a pesquisa e a última se propõe a explorar os registros audiovisuais transmitidos e armazenados no ciberespaço, especialmente para compreendermos a forma como lidamos/negociamos com o nosso passado na contemporaneidade e como a articulação entre a produção de memórias democratizadas privilegiam uma outra diversidade de falas e pontos de vista acerca da instituição.

CAPÍTULO 1 – O DOCUMENTO AUDIOVISUAL DIGITAL

1.1 UM BREVE HISTÓRICO DA IMAGEM EM MOVIMENTO

Ainda que não seja objetivo deste trabalho traçar uma historiografia da imagem em movimento de forma abrangente e minuciosa, parece necessário discorrer sobre certas dimensões de sua trajetória histórica como uma forma de delinear suas próprias especificidades garantindo assim um maior entendimento do objeto aqui estudado.

Neste sentido, ao tratarmos do documento audiovisual digital enquanto fonte irradiadora de memória e informação, encontramos no surgimento do fazer cinematográfico uma referência embrionária das suas mais variadas formas de expressão.

Os diferentes meios audiovisuais possuem hoje uma dinâmica que muitas vezes extrapola as tradições históricas dentro das quais se formaram. O Campo Imagético, assim pensado, tende à miscigenação, impulsionado pela presença cada vez mais intensa das tecnologias digitais. Mas, para além de uma linha evolutiva linear de tais tecnologias, podemos reconhecer territórios bem demarcados que insistem em retornar. (RAMOS, 2006, p. 2)

Levando em consideração tais pressupostos, como bem enfatiza o teórico de cinema Jean Claude-Bernadet em seu livro “O que é Cinema” (1980): “O cinema, como toda área cultural, é um campo de luta”, posto isto, é importante pontuarmos que as características e significações a seu respeito são cambiantes e se relacionam àqueles que o utilizam para se expressar e à sociedade que dele se apropria e contextualiza.

Partindo desta premissa, é possível dizer que existem inúmeras perspectivas pelas quais podemos analisar o cinema e suas origens. Da mesma maneira que o cinema pode ser considerado uma técnica, ele pode ser visto como arte, entretenimento, cultura, indústria, espetáculo, etc. Para Antonio Costa (2003, p. 28) responder o que seria o cinema está diretamente ligado “ao ponto de vista do qual o consideramos”, ou seja, esta perspectiva irá mudar de acordo com cada olhar que se direciona ao fenômeno cinematográfico, o que não podemos perder de vista, como evidencia o autor, é que cada um desses olhares tem sua fundamentação e, portanto, não pode ser simplesmente desprezado.

O teórico de cinema Christian Metz (1972, p.16) sintetiza um pouco esta ideia afirmando que o cinema é um tema vasto “para o qual há mais de uma via de acesso”. É fundamental salientar esta faceta pluridimensional do cinema porque ao analisá-lo de forma mais ampla – para que seja possível sistematizar qualquer tipo de “observação” a seu respeito – vamos depender de uma variável complexa de aspectos que o atravessam e o atribuem sentido. Nas próprias palavras de Costa (2003, p.29) “O cinema é aquilo que se decide que ele seja numa sociedade, num determinado período histórico, num certo estágio de seu

desenvolvimento, numa determinada conjuntura político-cultural ou num determinado grupo social.”

Desta maneira, diferentemente de analisá-lo de uma forma estanque à procura de definições precisas, existe aqui o intuito de caminhar junto com alguns eventos considerados significativos em sua trajetória, de modo que possamos compreender como o cinema se manifesta no tempo, no que está imbricado a sua forma de expressão e seus devidos processos de significação, além de observar as fronteiras e “trânsitos” estabelecidos com o que iremos chamar de Audiovisual.

Apesar, então, do cinema não ser somente uma relevante via de comunicação, expressão e espetáculo, considerado como tal, ele mantém uma relação de aproximação bastante estreita com a história e alguns de seus mais variados setores, a exemplo da “história do imaginário” e a “história das mentalidades”, também elucidado e justificado por Costa (2003, p. 32-33) “seja pelo relevo que a instituição cinematográfica teve na produção das grandes configurações do imaginário coletivo, seja pela duração, pela capacidade e complexidade e relação com outros setores do imaginário”.

E por que falar sobre essas aproximações? Porque a história do cinema, ou mesmo o surgimento do cinema, aponta também para os novos arranjos sociais que se originam da urbanização industrial e mesmo para os avanços dos chamados “meios de comunicação de massa”. Falar sobre esta aproximação é também dar uma abertura inicial a uma possível leitura dos filmes enquanto imagens de seu próprio tempo, cujos valores representativos serão significativos e necessários para o entendimento dessa sociedade que o concebe e o consome.

Aliado a este ponto de vista de aproximação entre a produção fílmica e a formação dos imaginários sociais, o historiador Rafael Hagemeyer (2012, posição 555) sugere que “As imagens revelam seres humanos, seus valores em disputa, comportamentos em mudança, sua sociabilidade em cena, a manifestação de suas crenças, superstições, utopias”. Desta maneira, os filmes, assim como outros artefatos de cultura e entretenimento dessa chamada sociedade de massas, passam a ser percebidos também como um elemento importante na reprodução desse imaginário e mesmo nas transformações da apreensão do “visível”.

Historicamente falando, o cinema se deflagra no bojo do que Bernadet (1980, p. 126) vai chamar de “grande época da burguesia triunfante”. Momento em que esta burguesia, junto à Revolução Industrial, está modificando a sociedade, as relações de trabalho, as dinâmicas de produção, e, não menos relevante, impondo o seu poder através da ação colonizadora e do desenvolvimento tecnológico e científico.

Se examinamos em qualquer manual de história o gráfico do tempo da última década do século XIX, quando surgiu o cinema, encontramos uma lista de guerras de natureza, direta ou indiretamente, colonial: a guerra sino-japonesa (1894), a derrota italiana em Adua (1896), a guerra hispano-americana (1898), a guerra anglo-boer (1899), a revolta dos Boxers na China (1900). Encontramos também registrados eventos de grande relevo político-social, como o nascimento do Partido Socialista Italiano (1892), a constituição da Confédération Générale du Travail na França (1895), a fundação do partido social-democrata russo (1898), o massacre de Milão e os processos contra os dirigentes do movimento operário italiano (1898), etc. Junto a estes fatos, são citadas as principais novidades científico-tecnológicas e culturais: o cinematógrafo Lumière (1895), os raios Roentgen (1895), o radium (1898), o telégrafo sem fio (1899), a teoria dos quanta de Max Planck (1900), a publicação de A interpretação dos sonhos, de Sigmund Freud (1900). (COSTA, A., 2003, p. 46)

O que nos interessa a partir de tal cenário é pontuar que o cinema é criado a partir de uma demanda determinada de sua época, a partir de agentes sociais específicos e com inclinações também particulares. O cinema é fruto do seu tempo e considerado por alguns teóricos, como o próprio Bernadet (1980) como a arte criada pela burguesia e que, por isso mesmo, inicialmente se relacionava a um universo ideológico, cultural e estético muito próprio.

A interpretação que se faz do período inicial do cinema está amparada na ideia de uma arte que ao se basear numa máquina e em processos químicos, se tratava de uma arte “objetiva, neutra, na qual o homem não interfere” (BERNADET, 1980, p.127). Como se eliminando a intervenção direta do ser humano, fosse possível deslocar para tela a própria realidade.

De alguma maneira, foi esta interpretação do cinema que perdurou por um longo período, mas como iremos discorrer mais adiante, não existe realidade que se expresse por conta própria, as pessoas que fizeram este cinema também representavam pontos de vista igualmente utilizaram o cinema muitas das vezes como meio de manipulação, artifício ou instrumento ideológico para expressão de seus pensamentos.

De modo geral, podemos considerar que existe algum tipo de consenso no que diz respeito ao surgimento da *cinematographia* — “conjunto de métodos e processos postos em ação para obter a fotografia e a reprodução do movimento”— ter seu grande marco pautado no aparelho exibido publicamente em Paris no ano 1895 pelos irmãos Lumière, conhecido como “cinematógrafo”, cuja origem grega nos remete aos termos *kinéma*, isto é, “movimento”, e *graphein*, que significa “registro”, ou seja, “registro do movimento”. (PEREIRA, J., s/d, p.11).

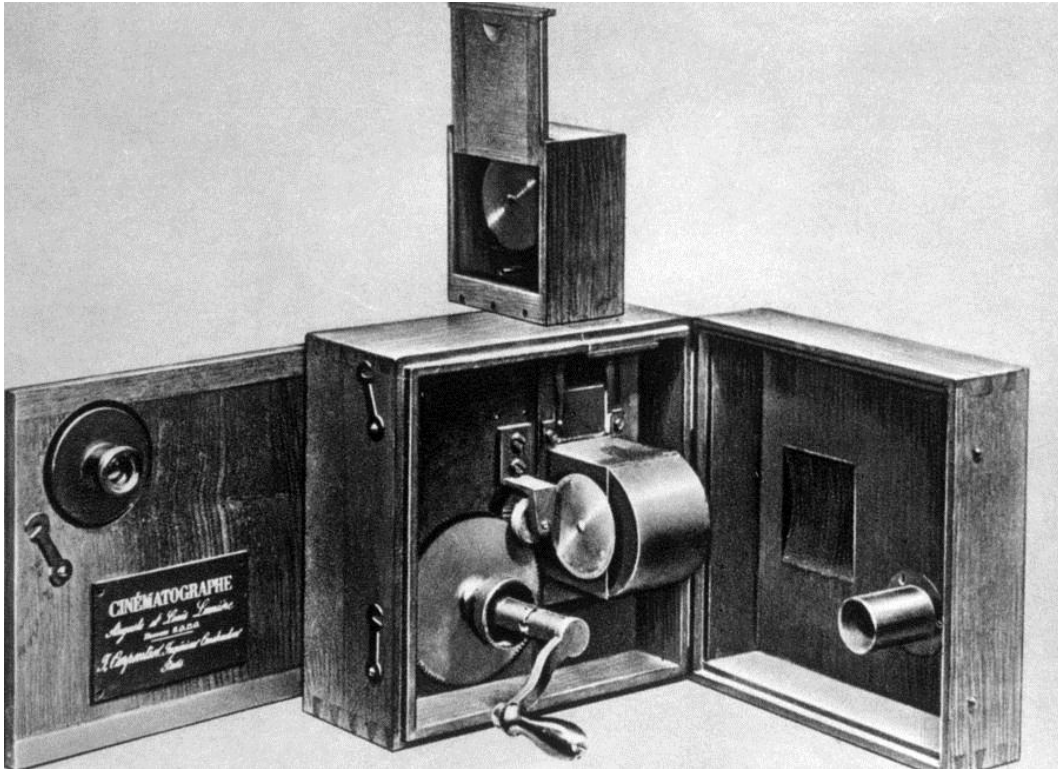


Figura 1 – Cinematógrafo desenvolvido pelos Irmãos Lumière

Fonte: <https://fineartamerica.com/featured/the-lumiere-cinematographe-introduced-everett.html>

No começo do século XX, o cinema inaugurou uma era de predominância das imagens. Mas quando apareceu, por volta de 1895, não possuía um código próprio e estava misturado a outras formas culturais, como os espetáculos de lanterna mágica, o teatro popular, os cartuns, as revistas ilustradas e os cartões-postais. Os aparelhos que projetavam filmes apareceram como mais uma curiosidade entre as várias invenções que surgiram no final do século XIX. Esses aparelhos eram exibidos como novidade em demonstrações nos círculos de cientistas, em palestras ilustradas e nas exposições universais, ou misturados a outras formas de diversão popular, tais como circos, parques de diversões, gabinetes de curiosidades e espetáculos de variedades. (CESARINO, 2006, p. 17)

Desta maneira, a cinematografia acaba fazendo parte de uma história mais abrangente e fronteiriça. Como evidencia Flávia Cesarino (2006, p.18), a história do cinema abarca “não apenas a história das práticas de projeção de imagens , mas também a dos divertimentos populares , dos instrumentos óticos e das pesquisas com imagens fotográficas”. Os filmes são considerados pela autora como um desdobramento desses costumes de projeção de lanterna mágica e suas origens estão marcadas em modos de apresentação pictórica como os panoramas e dioramas e também nos “brinquedos óticos do século XIX”.

Além disso, aqueles que são apontados como os primeiros filmes da cinematografia mundial – ao possuírem a característica de se apresentarem enquanto exibições autônomas (CESARINO, 2006, p. 19-20) – na medida em que se misturavam à outras manifestações culturais acabavam também evidenciando a importância de uma série de espaços para o seu

desenvolvimento, como foi o caso do Café Grand¹, local onde a invenção dos irmãos Lumière teve sua primeira exibição pública.



Figura 2 – Primeira apresentação pública do cinematógrafo no Salão Indiano do Grand Café
Fonte: <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=130>

Para André Bazin (1991, p. 27) o cinema é considerado um fenômeno idealista, ou seja, “a ideia que os homens fizeram dele já estava armada em seu cérebro, como no céu platônico”. Na perspectiva do autor, um desenvolvimento “aproximativo” e complexo de uma ideia antecede na maioria das vezes a invenção industrial, que é o único meio a possibilitar sua materialização em termos práticos. Destacamos esta questão porque ao tratarmos em seguida da importância de uma determinada conjuntura técnico-científica para o seu desenvolvimento, não pretendemos aqui criar uma inversão ou hierarquização de valores que coloca a evolução técnica acima da imaginação e idealização de seus inventores e pesquisadores.

O surgimento do fazer cinematográfico, no entanto, só foi realmente possível através de uma série de combinações de invenções distintas tanto no campo da ciência como da tecnologia. O desenvolvimento dessas técnicas até a criação do cinematógrafo representa na realidade, um longo processo de evolução que é produto dos esforços de franceses, belgas, alemães, austríacos, ingleses, norte-americanos, chineses, dentre outros (PEREIRA, J. , s/d, p.11). Segundo Jean Claude-Bernadet (1980, p. 126) no final do século XIX, a maioria dos

¹ Os cafés neste período eram espaços de diversão onde as pessoas podiam se encontrar, ler jornais, beber, assistir apresentações artísticas. No caso especificamente do Salão Indiano do Café Grand, ele era uma espécie de sala que ficava no porão do café, exatamente onde os dez primeiros filmes dos irmãos Lumière foram exibidos.

países da Europa e dos Estados Unidos estavam desenvolvendo e intensificando suas pesquisas para criar imagens em movimento.

Não existiu um único descobridor do cinema, e os aparatos que a invenção envolve não surgiram repentinamente num único lugar. Uma conjunção de circunstâncias técnicas aconteceu quando, no final do século XIX, vários inventores passaram a mostrar os resultados de suas pesquisas na busca da projeção de imagens em movimento: o aperfeiçoamento nas técnicas fotográficas, a invenção do celulóide (o primeiro suporte fotográfico flexível, que permitia a passagem por câmeras e projetores) e a aplicação de técnicas de maior precisão na construção dos aparatos de projeção. (CESARINO, 2006, p. 18)

Formalmente e originalmente falando, um filme é formado por uma série de imagens fixas chamadas de *fotogramas*. Estes fotogramas, por sua vez, se dispõem sequencialmente em uma película transparente e passam de acordo com um ritmo pré-determinado em um projetor. É essa película que vai possibilitar o aumento e o movimento das imagens (AUMONT, 1997, p. 19)



Figura 3 – Exemplificação da ilusão de movimento produzida pelos fotogramas

Fonte: <https://siguealconejoblanco.es/cine/curiosidades/fundamentos-del-cine/>

Existem muitas diferenças entre o fotograma e a imagem vista na tela, como explica Jacques Aumont (1997, p. 19) “começando pela impressão de movimento que a última dá: mas ambos apresentam-se a nós sob forma de uma imagem plana e delimitada por um quadro”. Para o autor, a ideia que possuímos de uma chamada “representação fílmica” advém justamente de duas particularidades da imagem reproduzida pelos filmes, a sua bidimensionalidade e o fato de ser limitada.

A analogia que fazemos entre o espaço real e essa representação fílmica, porém, é apreendida de uma maneira tão forte que ao vermos um filme, não somente esquecemos deste “achatamento” da imagem, como também esquecemos de algum modo a sua ausência de cores, caso o filme seja preto e branco, ou a ausência de sons, caso a obra fílmica em questão seja muda (AUMONT, 1997, p. 24)

De todos os problemas de teoria do filme, um dos mais importantes é o da *impressão de realidade* vivida pelo espectador diante do filme. Mais do que o romance, mais do que a peça de teatro, mais do que o quadro do pintor figurativo, o filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real. Desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de “participação” (não nos entediamos quase nunca no cinema), conquista de imediato uma espécie de credibilidade – não total, é claro, mas mais forte do que em outras áreas, às vezes muito viva no absoluto – encontra o meio de se dirigir à gente no tom da evidência, como que usando o convincente. (METZ, 1972, p.16)

Um bom exemplo para ilustrar essa “impressão de realidade”, que talvez seja uma das principais características que configuram as bases do “êxito” do cinema em uma perspectiva mais globalizada, pode ser encontrado ainda no primeiro momento em que as pessoas tiveram acesso aos filmes exibidos no Grand Café.

Naquele dia 28 de dezembro de 1985, um filme em particular chamou a atenção do grande público, filme este cujas imagens reproduzia a chegada de um trem à estação. Essa sequência de imagens em movimento retratava uma locomotiva vindo de longe, e se aproximando de tal maneira, que dava a impressão de lançar-se diante da plateia provocando uma emoção tão grande nas pessoas ao ponto delas acreditarem que aquilo estava acontecendo de verdade (BERNADET, 1980, p 125).

É claro que as pessoas que vivenciaram esta experiência embrionária do fazer cinematográfico muito provavelmente já tinham viajado de trem, ou pelo menos já tinham visto uma locomotiva na realidade. A grande questão é que o filme exibido era em preto e branco e não reproduzia nenhum tipo de som, objetivamente falando, essas pessoas sabiam que não existia um trem “preso” na tela (BERNADET, 1980, p 125). O que elas haviam acabado de vivenciar era uma “ilusão”. Mas uma ilusão construída de tal forma que, assim como um sonho, simulava de um jeito tão verossímil a realidade, que enquanto aquela experiência durasse, a sensação vivenciada era mesmo de algo verdadeiro

O que a realização fílmica inaugura, de certo modo, em uma dinâmica bastante própria, é este tipo de ilusão de realidade que para Jean-Claude Bernadet (1980, p.126) “dá a impressão de que é a própria vida que vemos na tela”. E mais, até mesmo quando uma determinada obra cinematográfica retratava algo que não era compatível com o que sabemos

fazer parte da realidade, as pessoas se inclinavam a reagir como se o fosse, como se o cinema conferisse algum grau de realidade mesmo às situações/narrativas mais fantasiosas possíveis.

Essa ideia é corroborada pelo próprio Metz (1972, p. 18) ao afirmar que mesmo que as temáticas dos filmes sejam categorizadas como “realistas” ou “irrealistas” “o poder atualizador do veículo fílmico é comum aos dois “gêneros”, garantindo ao primeiro a sua força de familiaridade tão agradável à afetividade, e ao segundo seu poder de desnorteio tão estimulante para a imaginação”.

Do mesmo modo que, em certa medida, acontece ainda hoje, mesmo que a técnica de reproduzir esta imagem em movimento seja outra e que o próprio fazer cinematográfico tenha ganho novos contornos e se desdobrado em outras formas de expressão , como os vídeos, os videogames, os programas televisivos, etc.

O mito guia da invenção do cinema é, portanto, a realização daquele que predomina confusamente todas as técnicas de reprodução mecânica da realidade que aparecem no século XIX. O mito do realismo integral , de uma recriação do mundo à sua imagem , uma imagem sobre a qual não pesaria a hipoteca da liberdade de interpretação do artista, nem a irreversibilidade do tempo. (BAZIN, 1991, p.30)

Trata-se então, ainda para Bazin (1991, p.24) do momento em que “pela primeira vez, a imagem das coisas é também, a imagem da duração delas, como que uma múmia da duração”. Mais do que uma continuidade no tempo das inovações e originalidade trazidas pela fotografia e sua objetividade, o cinema introduzia a possibilidade de captura da própria dinâmica/ação da realidade.

O que lhe diferenciava das inúmeras tentativas artísticas e científicas na busca pela reprodução da realidade, então, são algumas características técnicas que lhes são peculiares. Uma das mais significativas delas é justamente o elemento movimento, considerado por Bernadet (1980, p. 126) como “fundamental para produzir a impressão de realidade”.

O movimento dá aos objetos uma “corporalidade” e uma autonomia que sua efígie imóvel lhes subtrai, destaca-os da superfície plana a que estavam confinados, possibilita-lhes desprender-se melhor de um “fundo”, como “figuras”; livre do seu suporte, o objeto se “substancializa”; o movimento traz o relevo e o relevo traz a vida. (MORIN apud METZ, 1972, p. 20)

A existência do movimento, sob este mesmo ponto de vista, seria responsável por promover tanto esta “corporalidade dos objetos” como o que Metz (1972, p.20) chamou de “índice de realidade suplementar” em relação a fotografia, uma vez que os acontecimentos da vida cotidiana, ou seja, essa realidade sobre a qual nos debruçamos teoricamente, já decorre de estruturas fundamentalmente móveis e dinâmicas.

Não obstante, para além do “movimento” que introduz uma nova noção de duração e de transformação contínua da imagem no tempo, a possibilidade de se fazer cópias dos filmes

foi outra característica técnica relevante para que o cinema ampliasse seu espaço de “atuação” e pudesse ser exibido cada vez mais para uma quantidade maior de pessoas e lugares.

A partir dessa expansão, segundo Bernadet (1980, p. 132) “as possibilidades de divulgação e dominação ideológica” também começaram a tomar outras proporções provocando “profundas repercussões sobre o mercado”, e é justamente esse contexto que nos orienta a pensar em outra característica vinculada ao cinema, a ideia de mercadoria.

É essa possibilidade de reprodução de cópias que irá estabelecer a noção de “mercadoria cinematográfica”. Bernadet (1980, p. 135) chama este tipo de produto de “mercadoria abstrata”, uma vez que a maneira de consumir o cinema neste período se dava principalmente através da compra de um bilhete que garantia o acesso do espectador a um determinado espaço onde o filme seria exibido. Nas palavras do autor este seria um tipo de gênero que se assemelhava ao “transporte público”:

Quando se compra uma passagem, não se adquire um ônibus ou um avião, mas sim o direito de ocupar uma poltrona para ser transportado de um lugar para o outro. O cinema tem outra característica em comum com os transportes públicos; é uma mercadoria que não se estoca e é iminentemente perecível. A poltrona que não é “vendida” para uma determinada viagem nunca mais será vendida. A mesma coisa com o cinema. Às dezoito horas, a bilheteria não pode vender entrada para determinada poltrona que “sobrou” na sessão das catorze horas; a poltrona que não foi ocupada, nunca mais será ocupada; na sessão seguinte será uma nova oferta. (BERNADET, 1980, p. 135)

Foi a partir desta abordagem do cinema compreendido também enquanto mercadoria, mesmo de forma tardia, que se estruturou todo um sentido de comércio e indústria cinematográfica. O que parece ser válido ressaltar visto que este cinema dos primeiros anos, em acordo com o pensamento de Costa (2003, p. 60-61) pode ser melhor compreendido se analisado enquanto período de rompimento do “sistema tradicional das artes” ao invés de “uma nova arte e de uma nova forma de narrativa”.

No ensaio A obra de arte na sua era de reprodutibilidade técnica, por exemplo, Walter Benjamin coloca em evidência a maneira como o desenvolvimento do cinema foi responsável por promover uma crítica revolucionária em relação aos conceitos tradicionais da arte. Neste sentido, segundo Benjamin (1987, p.167) “a reprodução da obra de arte e a arte cinematográfica – repercutem uma sobre a outra”, de modo que noções como autenticidade, originalidade e mesmo a relação espectador e obra são colocadas em questão e transformadas significativamente.

Além do mais, não existe um consenso na perspectiva dos autores aqui trabalhados em atribuir a este período inicial da cinematografia características de ordem estética ou discursiva definidas, que na verdade serão próprias de seu desenvolvimento posterior.

O cinema dos primeiros anos debateu-se entre a consciência do caráter de autenticidade de reprodução do real que o novo meio assegurava e a extraordinária facilidade com que se podiam reproduzir simulações perfeitamente aceitáveis, sobretudo por parte do público ingênuo e crédulo que enchiam as primeiras salas de cinema. (COSTA, 2003, p. 49)

Até os anos de 1915, aproximadamente, os filmes produzidos tinham uma duração bem reduzida e até o final do século XIX sequer contavam “estórias”. Neste primeiro cinema nos deparamos com as chamadas “vistas”, aqui no Brasil conhecido como “filmes naturais”, uma espécie de registro cinematográfico que se aproxima do que denominamos hoje de “documentário”. (Bernadet, 1980, p. 136).

Sobre este tipo de registro, Cesarino (2006, p.25) acrescenta que:

Essas "vistas" podiam ser atualidades não-ficcionais (que documentavam terras distantes, fatos recentes ou da natureza) ou encenações de incidentes reais, como guerras e catástrofes naturais, as chamadas *atualidades reconstituídas*. Podiam ainda ser números de vaudeville (pequenas *gags*, acrobacias ou danças), filmes de truques (com transformações mágicas) e narrativas em fragmentos (com os principais momentos de peças famosas, poemas, contos de fadas, lutas de boxe ou os passos da paixão de Cristo). Muitos filmes incorporavam a organização em *tableau* típica dos quadros vivos da época, que retratavam alegorias, momentos da história ou pinturas conhecidas. (CESARINO, 2006 p.25)

Cabe ressaltar que no processo de captura dessas cenas/situações os chamados “caçadores de imagens” apenas posicionavam suas câmaras fixas num dado local e capturavam o que estava diante delas. Mesmo na época em que eram produzidos os primeiros filmes de ficção, a forma de se registrar as cenas era igual, baseada na imobilidade da câmera cinematográfica (BERNADET, p. 198).

Posteriormente, o próprio deslocamento dessa câmera pelo espaço, vai representar uma mudança significativa para estrutura narrativa do cinema, principalmente no que diz respeito ao desenvolvimento de uma linguagem particularizada.

No entanto, esta fase dos “pioneiros”, considerada pela maioria dos teóricos de cinema e historiadores como “uma fase de descoberta e definição de uma técnica reprodutiva utilizada para fins espetaculares”, como pontua Costa (2003, p.58) – cujos “filmes têm como assunto sua própria habilidade de mostrar coisas em movimento” (CESARINO, 2006, p. 24), mesmo que existam pontos de vista controversos – ainda não apresenta uma articulação espacial e narrativa estabelecida de modo que possamos identificar já uma linguagem cinematográfica propriamente dita.

É a partir do desenvolvimento dessa linguagem, em linhas gerais fundamentada principalmente na composição plástica da imagem, nas relações temporais e espaciais e na concepção de uma estrutura narrativa e expressiva ancorada principalmente nos recursos da montagem, que encontraremos os elementos capazes de nos guiar num processo de

compreensão mais ampliada do fazer cinematográfico e conseqüentemente, do audiovisual, compreendido de modo mais genérico como qualquer forma de expressão intermediada pela associação entre imagem e som.

Uma linguagem, evidentemente, não se desenvolve em abstrato, mas em função de um projeto. O projeto, mesmo que implícito, era o de contar histórias. O cinema tornava-se como que o herdeiro do folhetim do século XIX, que abastecia amplas camadas de leitores, e estava se preparando para tornar-se o grande contador de histórias da primeira metade do século XX. A linguagem desenvolveu-se, portanto, para tornar o cinema apto a contar histórias. (BERNADET, 1980, p. 136)

Similarmente, Costa (2003, p.27) considera que o fazer cinematográfico é um tipo de expressão comunicativa que possui suas próprias regras e convenções e que mantém uma relação de proximidade com a literatura, na medida em que ambas possuem em comum a utilização das palavras e de personagens com o objetivo de narrar histórias. Na realidade no decorrer de seus experimentos e assimilações vamos perceber que esses “parentescos” com outras áreas , seja a música, o teatro, a dança, etc. se tornarão cada vez mais abrangentes e articulados.

Ressaltamos ainda que existe uma diversidade grandiosa de autores e “criadores cinematográficos” que contribuíram e continuam a contribuir com este pensamento afirmativo do cinema enquanto linguagem. Cabe aqui destacar apenas alguns desses pensamentos e marcos temporais, visto que exploraremos as especificidades da linguagem cinematográfica em um outro momento.

Encontramos então, na atividade de David W. Griffith na companhia cinematográfica *biograph*, entre os anos de 1908 e 1912, o período no qual, segundo afirma Costa (2003, p.61) “ganharão forma os procedimentos técnicos e de organização lógico-narrativa dos planos que nos permitirão falar de “nascimento da linguagem cinematográfica”.

Neste momento, principalmente com a criação e exibição do filme “O nascimento de uma nação”², no ano de 1915:

Griffith conseguiu demonstrar as possibilidades que o cinema oferecia: 1) articular um complexo espetáculo com a duração de cerca de três horas à maneira de uma representação de um teatro de ópera; 2) desenvolver uma narração acabada e de notável complexidade temática como um romance volumoso; 3) articular a narração alternando as mais grandiosas e espetaculares cenas de conjunto ao registro dos mínimos detalhes através dos primeiros planos e das “máscaras com íris” com uma eficácia e um imediatismo absolutamente novos (COSTA, A. 2003, p.62)

Bernadet (1980, p.140), por sua vez, a partir de Griffith, identifica nos processos de organização das imagens de uma filmagem, indícios que o permitem analisar esse tipo de expressão como “uma sucessão de seleções, de escolhas”. Além disso, com o seu desenvolvimento, o autor conclui que “os elementos constitutivos da linguagem

² Este é considerado o primeiro filme onde são reunidas e aprimoradas as primeiras inovações de uma linguagem cinematográfica propriamente dita, de modo que as descobertas de ordem técnica e expressiva utilizadas na sua realização terão grande influência na produção dos filmes criados depois dele.

cinematográfica não têm em si significação pré-determinada: a significação depende essencialmente da relação que se estabelece com outros elementos.”. Princípio este extremamente importante para compreendermos que a significação dos elementos constitutivos dos filmes vai depender na maioria das vezes de uma determinada contextualização no que diz respeito ao conjunto da obra, ou seja, decorrendo quase sempre de aproximações ambíguas.

O cinema, sem dúvida nenhuma, não é uma língua, contrariamente ao que muitos teóricos do cinema mudo afirmaram ou sugeriram (temas da ‘cine-língua’, do ‘esperanto visual’ etc.), mas pode ser considerado como uma linguagem, na medida em que ordena elementos significativos no seio de combinações reguladas, diferentes daquelas praticadas pelos nossos idiomas, e que tampouco decalcam os conjuntos perceptivos oferecidos pela realidade (esta última não conta estórias contínuas). A manipulação fílmica transforma num discurso o que poderia não ter sido senão o decalque visual da realidade. (METZ, 1972, p.126 - 127).

Nesta perspectiva, o autor em referência considera que o cinema é uma linguagem na medida em que ele não somente escolhe mas também organiza e sistematiza os elementos significativos da produção fílmica. Ou seja, interferindo de forma direta e subjetiva na forma como os arranjos da realidade serão dispostos, modificados e/ou reestruturados em função de uma narratividade específica.

Seguindo esses mesmos princípios, é graças então a “uma escrita própria”, sob o ponto de vista de Marcel Martin (2005, p.22), que tornando-se linguagem o cinema transforma-se “num meio de comunicação, de informação, de propaganda” e ainda mantém sua qualidade de arte. E é sob este olhar de contínuas modificações, não necessariamente evolutivas mas horizontalmente transformadoras, que as inovações no campo cinematográfico vão lançar as bases para novas apropriações e estruturações de uma linguagem audiovisual, de modo geral.

Portanto, das primeiras décadas do cinema mudo às tentativas de emprego da cor e som aos filmes. Do surgimento efetivo do cinema sonoro, no final dos anos 20, e suas implicações – não só na estética mas na promoção de uma nova forma de vivenciar este fenômeno – aos movimentos de vanguarda que confrontavam o sistema cinematográfico dominante, a partir de novas propostas de montagem e expressividade visual. Do surgimento da televisão na década de 50 ao cinema moderno e uma nova percepção das potencialidades e engrenagens da comunicação e dos modelos de representação. Das vertentes fílmicas contemporâneas, do “englobamento do cinema no universo da comunicação eletrônica” (COSTA, A., 2003, p.44) ao “armazenamento de imagens e sons nos bits e bytes de aparatos computadorizados” dos filmes digitais (MASCARELLO, 2003, p. 12). Não teríamos como proporcionar, em um breve capítulo, 123 anos de história capaz de privilegiar todos os pontos

de vista e peculiaridades técnicas, imagéticas e discursivas que se entrecruzam no desenvolvimento do cinema. E este também não é o nosso objetivo.

No entanto, diante do reconhecimento de toda complexidade vinculada à trajetória histórica da imagem em movimento, quisemos aqui deixar registrados aspectos que consideramos relevantes para compreensão do Audiovisual, tendo em vista que ele sumariamente reverbera em sua própria constituição características que são atravessadas por elementos e relações explicitadas neste recorde acerca da instituição cinematográfica. Neste caso, expandindo-a e apontando para novas problemáticas e contornos que poderão ser analisados com maior profundidade nos capítulos adiante.

1.2 CAMINHOS E DESCAMINHOS PARA O DO DOCUMENTO AUDIOVISUAL DIGITAL

O enfoque escolhido para fundamentação desta pesquisa começa a se estruturar a partir da noção de documento. Aqui utilizaremos as acepções oriundas tanto da Arquivologia, como da Biblioteconomia, da História e da Museologia para delinear alguns caminhos até o entendimento do registro audiovisual enquanto tal. É a partir do conceito de documento que interpretaremos os registros audiovisuais digitais do/sobre o Museu Afro-brasileiro da UFBA como referenciais de memória e informação tão significativos para um outro tipo de compreensão de sua imagem e trajetória.

O campo de conhecimento do audiovisual, por sua vez, dada a sua natureza fronteiriça com as mais variadas disciplinas epistemológicas, dificilmente nos possibilita trabalhar com perspectivas consensuais a seu respeito. Mesmo diante de uma abordagem documental, vamos nos deparar com entendimentos diferenciados em torno de suas definições e formulações.

O que nos parece relevante observar então, serão os diferentes avanços nos repertórios de discussões acerca do que é/constituiria essa categoria “documental” e a partir daí então, articularmos algumas aproximações com o campo audiovisual, de modo geral, e sistematizarmos algumas observações a respeito do documento audiovisual digital especificamente .

1.2.1 Otlet e seus discípulos: ampliando conceitos

A noção de documento enquanto suporte informacional independentemente da natureza de seu formato, é um tipo de entendimento mais abrangente em torno da

multiplicidade dos meios de se registrar as informações, que precisou passar por amplas e profundas discussões teóricas para ser introduzido e adotado em determinados ramos da ciência. Sob tais premissas, é preciso constar ainda que nem sempre o registro audiovisual foi considerado como um tipo de documento, a própria discussão a respeito da categoria “documento” é diversa, cambiante e não consensual.

Desta maneira, é importante destacar, como faz Smit (2008, p. 11), que tradicionalmente a ideia de documento era definida como o resultado de “uma inscrição em um suporte”, principalmente na inscrição textual em determinado suporte de papel. Para a autora, essa noção de documento se referia a própria ideia de registro, o que seria insuficiente para tratar, por exemplo, dos documentos desenvolvidos por outros tipos de suportes informacionais, a exemplo daqueles resultantes da tecnologia digital.

Partindo dos pressupostos enunciados por Smit (2008, p.11), podemos considerar “duas correntes de pensamento que conformaram, a partir de meados do século passado, o entendimento do que seja um documento”. A primeira delas seria uma corrente “mais pragmática”, representada na década de 70 principalmente pelos estadunidenses Jesse Shera e Louis Shores e a segunda, “mais funcionalista”, representada pelas figuras de Paul Otlet e La Fontaine, considerados precursores das diretrizes do campo da “Documentação”.

No que diz respeito à abordagem pragmática, mesmo que Shera propusesse uma noção de documento que podia abranger também o recurso audiovisual, sua perspectiva limitava-se a compreensão do documento apenas enquanto “registro gráfico”, preconizando ainda fundamentalmente o registro textual e enfatizando “o caráter intencional do documento, através do registro”(SMIT, 2008, p.11).

Apesar dessa linha de pensamento influenciar, em certa medida, o entendimento de documento até os dias de hoje, a intencionalidade documental do registro é ainda um fator questionável em diversas instâncias e bastante restritivo para a compreensão da complexidade de “conteúdos” que se ampliam e são produzidos cada vez mais distintamente, tanto em termos de formatação como de origens. Na realidade, o conceito de documento associado apenas àqueles que são elaborados intencionalmente para tal propósito, eliminaria uma variável imensa de “objetos” que nos possibilitam outras leituras das sociedades e do mundo.

Otlet, por outro lado, apresenta uma visão mais ampla e generalizada acerca deste conceito de documento. O que podemos notar em seu pensamento, principalmente através da sua marcante obra “Traité de Documentation” (1934), é um olhar que privilegia a discussão da funcionalidade do documento em detrimento de uma materialidade determinante. Para Otlet (apud Smit, 2008, p.12) os documentos tratavam-se de “registros escritos, gráficos ou

tridimensionais que representam ideias ou objetos e que informam”. Logo, praticamente tudo era considerado por ele um documento, já que quase tudo pode ser “representante de alguma ação humana ou algum detalhe da natureza”.

A partir desta definição, podemos considerar que existe um deslocamento da ideia de “objeto auto-referenciado” para o documento que assume o estado de representante de algo, seja de pensamentos ou de objetos materiais. É baseado nesta premissa que Smit (2008, p. 14) ressalta a maneira como a expansão do conceito de documento defendida por Otlet, estendida a quase todo objeto, acabara evidenciando “muitos documentos que, por não serem textuais e registrados em papel, nem por isso deixavam de ser documento”.

Sintetizando o conceito proposto por Otlet, Jéssica Siqueira (2012, p. 128) acrescenta que o documento “poderia representar qualquer coisa em que o conhecimento pudesse ser registrado e que se reconhecesse alguma propriedade informativa”. Assim sendo, em oposição ao pensamento mais pragmático de Shera, ainda que a produção de determinado objeto não estivesse ligada a uma finalidade documental, o mesmo poderia realizar tal função, enquanto testemunho de uma realidade ou condição específica. Partindo desta premissa, os audiovisuais também se encaixariam na categoria documento, mesmo que o trabalho de Otlet não sistematizasse suas limitações e particularidades.

Deste modo, podemos dizer que as proposições formuladas por Otlet acabaram sendo desenvolvidas e consolidadas posteriormente por alguns de seus “discípulos”. Cabe aqui destacar o trabalho dos franceses Suzanne Briet, Robert Escarpit e Jean Meiryat, que acabaram também orientando novas perspectivas e aproximações para a noção de documento.

Suzanne Briet, então funcionária da Biblioteca Nacional da França, escreve no período do pós-guerra, precisamente no ano de 1951, um tipo de manifesto intitulado “O que é a documentação”, retomando a discussão em torno do sentido da palavra documento, e a define como “uma evidência que apoia um fato”, ou seja, “qualquer índice concreto ou simbólico, preservado e registrado para representar, reconstituir ou demonstrar um fenômeno físico ou intelectual” (Smit, 2008, p. 12).

A argumentação proposta por Briet fundamenta-se principalmente na ênfase dada ao “signo indicial” ou à presença de uma evidência material capaz de assegurar a legitimidade de determinado fato. Mas, para além desta característica, alguns elementos foram elucidados pelo professor e pesquisador Michael Buckland como aspectos necessários para compreender a transição do objeto à uma categoria documental nas condições do pensamento de Briet, que são:

- Materialidade – deve haver materialidade, ou seja, somente objetos físicos e sinais físicos podem constituir documentos;
- Intencionalidade – deve haver a intenção de tratar o objeto como evidência de algo;
- Processamento - os objetos devem ser processados, ou seja, devem ser transformados em documentos;
- Fenomenologicamente - os objetos devem ser percebidos na qualidade de documentos (BUCKLAND apud SMIT, 2008, p.14)

Uma das contribuições conceituais originárias dessa abordagem, e que nos parece mais relevante de mencionar, está sintetizada em uma colocação de Siqueira que diz:

Briet inicia uma fase hermenêutica na Documentação, pois entende o documento como um produto de uma ação interpretativa, ou seja, o aspecto valorativo de um documento acaba sendo dado a *posteriori*, fruto de uma conjuntura social e cultural envolvendo o sujeito. (SIQUEIRA, 2012, p.129)

Sob esta perspectiva, é interessante observarmos que os signos constituintes dos objetos, não são considerados características naturais ou imanentes. Mesmo que o documento seja definido por Briet como “aquilo que traz uma evidência” (apud Smit, 2008, p.14), seu processo de significação pressupõe uma ação de atribuição de valor. Neste sentido, as propriedades documentais são identificadas como propriedades atribuídas e, a partir deste princípio, poderão ser desdobradas em outras potencialidades, tanto informacionais como representativas. A proposta que aqui lançamos em torno dos registros audiovisuais relacionados ao MAFRO/UFBA parte, em grande medida, desse sentido de atribuição também.

Escarpit(1976) e Meyriat(1981), por sua vez, irão possibilitar uma aproximação mais evidente entre a noção de documento e às Ciências da Informação e da Comunicação. Escarpit suscitaria este estreitamento ao discorrer sobre o documento como “um objeto informacional palpável ou visível”, concebido como “meio de constituição de um saber” e “conservador permanente da informação”. (ORTEGA;LARA apud SIQUEIRA 2012, p.129)

Em vista disso, alicerçado ao pensamento de Escarpit, Pinto (apud Ortega; Lara) considera que:

A razão de ser do documento é a informação, cuja polissemia obriga a uma abordagem semântico-pragmática para conhecer, em cada momento, a que tipo de informação se refere. O documento, sob o ponto de vista de sua estrutura e função e de modo dicotômico, é caracterizado:

- Funcionalmente: o documento conserva dados (aspecto estático) e ao mesmo tempo informa; e
- Estruturalmente: o documento é container e difusor, assim como é forma e substância. (ORTEGA;LARA, 2008, p. 4)

Meyriat reforça essa ideia considerando o documento como um objeto de característica durável, que dá base à informação e que também é propício para desempenhar uma função comunicacional. Sua concepção seria operada a partir de duas ideias articuladas e

indissociáveis: “uma de natureza material (o objeto que serve de suporte), e outra conceitual (o conteúdo da comunicação, ou seja, a informação)” (ORTEGA; LARA, 2010).

Do seu ponto de vista, qualquer objeto pode se configurar como um documento. Nesta lógica, o documento não seria apenas um dado, e sim, o resultado de uma vontade, seja ela a de informar ou de ser informado, sendo que a segunda delas é considerada sempre imprescindível, uma vez que a informação necessita de um receptor para que dela se aproprie enquanto tal. De modo sintético, na visão de Meyriat, “é no momento em que se busca informação em um objeto, cuja função original é prática ou estética, que ‘se faz um documento’”(ORTEGA;LARA, 2010).

Uma contribuição importante conduzida pela reflexão deste autor é a função ativa e central, de uso, exercida pelo receptor no processo de produção e assimilação da informação. Sobre este papel, ainda reside a capacidade transformadora do “usuário” em relação a função informativa de um mesmo objeto, ressaltando a ideia de que “quem faz o documento é o usuário” (ORTEGA;LARA, 2010)..

Meyriat entende que a capacidade informativa de um documento não é jamais esgotada pelos usos de informações já realizados. É sempre possível colocar questões novas a um documento já explorado com a esperança de obter informações novas como resposta. (ORTEGA;LARA, 2010, p. 5)

De modo geral, a relevância das dimensões informacional e comunicacional dos documentos, sem perder de vista o papel atuante do receptor/espectador na sua constituição, são relações necessárias de se estabelecer quando tratamos dos registros audiovisuais. Mesmo que a maioria destes autores não se debruce sobre esses tipos de documentos especificamente, são essas contribuições que, direta ou indiretamente, lançam bases para interpretação mais aprofundada de sua potencialidade documental.

1.2.2 Dos Analles à Nova História

Dentro de uma perspectiva voltada para os sujeitos, em todo esse processo de categorização, seleção e definição documental, é a figura de Michel Foucault, ainda no final dos anos 60 – através do livro *Arqueologia do Saber* – que vai observar no trabalho realizado por alguns historiadores precursores da “Nova História”, uma nova forma de compreender o documento. Para Foucault (apud LINS; RESENDE; FRANÇA, 2011, p.58-59) “a Nova História mostrou que o documento não é instrumento da história, mas, sim, seu próprio objeto; não é inócuo nem neutro, tampouco sem intenção, mas é – tal como os *monumentos* – instrumento de poder.”.

Neste sentido “a história é o que transforma os *documentos* em *monumentos*” (ibid, p.58), ao selecionar o que deve ou não ser preservado, o historiador estaria evidenciando aquilo que lhe parecia digno de rememoração, o que invariavelmente se desdobraria na ocultação de outros fatos e de outras imagens deste mesmo presente.

Além disso, desde sua constituição disciplinar, a História operou no sentido de investigar os documentos não só na busca daquilo que eles teriam para enunciar, mas baseada principalmente na ideia de autenticidade atribuída aos mesmos. Isto porque o seu interesse maior era o de recompor os fatos a partir daquilo que os documentos poderiam revelar em relação ao próprio passado que eles fizeram parte. A questão da legitimidade documental era importante, neste contexto, porque os documentos eram considerados uma espécie de representantes de uma outra coisa, ou seja, “a linguagem de uma voz agora reduzida ao silêncio: seu rastro frágil mas, por sorte, decifrável”. (ibid. p. 59)

a partir da transformação na forma de conceber o *documento*, não mais como algo que “representa” uma segunda coisa, esse passa a ser pensado como o que precisa ser trabalhado segundo um campo de relações estabelecido pelos próprios historiadores e com o que adquire sentidos e valores diferentes de acordo com a perspectiva que o insere em um campo de relações específico. A “tarefa primordial” da história, segundo Foucault, não é mais interpretar o *documento*, tampouco determinar se diz a verdade, mas “trabalhá-lo no interior”: organizar, recortar, distribuir, ordenar e repartir em níveis, estabelecer séries, distinguir “o que é pertinente e o que não é”, identificar elementos, definir unidades, descrever relações (ibid. p.59)

A crítica que Foucault propõe à noção tradicional de documento, nos interessa principalmente ao nos depararmos com a ideia de impressão de realidade comumente atrelada aos documentos audiovisuais, particularmente aos documentários e as reportagens televisivas, como se o sentido documental desses registros estivesse sempre relacionado à noção de manifestar ou atestar uma verdade absoluta, própria de um fragmento autêntico da realidade, sem levar em consideração os discursos de poder e as estratégias de seleção que estão presentes também neste tipo de construção imagética.

De certa maneira, os argumentos de Foucault, acabam nos auxiliando a compreender mais criticamente a noção de documento audiovisual, sem que percamos de vista sua complexidade narrativa e o campo de batalhas que é a própria ideia de “representação”.

Acrescentando outros elementos à essa problematização, um outro autor que retoma essa discussão, na década de 90, é o historiador Jacques Le Goff. Considerando a História como a forma científica da Memória Coletiva (1990, p. 535), invariavelmente as questões pertinentes às dinâmicas de memória acabam sendo incorporadas na discussão em torno do documento. Não que esta já não estivesse implícita nas discussões anteriores, mas a partir de

suas reflexões, podemos nos debruçar sobre estas aproximações com um direcionamento um pouco mais “preciso”.

Para Le Goff (1990, p.535) os chamados “materiais da memória” podem se manifestar principalmente através do documento e do monumento. O primeiro deles definido como “escolha do historiador” e o segundo como “herança do passado.”.

De fato, o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores. (LE GOFF, 1990 , p.535)

Em suas palavras, o conceito de monumento teria como propriedade o “ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos”. Seguindo esta premissa, o monumento seria tudo aquilo que pudesse rememorar o passado, dando permanência à recordação. Ressaltando que sua interpretação esteve voltada principalmente a dois sentidos, ao de “obra comemorativa de arquitetura ou de escultura” e ao “monumento funenário” concebido com a finalidade de eternizar a lembrança de alguém (LE GOFF, 1990, p. 535-536).

O conceito de documento, por sua vez, derivado da expressão latina para a palavra “ensinar”, teria progredido para a noção de “prova”, passado a ser utilizado na terminologia legislativa e, somente no final do século XIX, teve o seu sentido associado à ideia de “testemunho histórico”. Conforme a escola positivista, do fim do século XIX e do início do XX, o documento seria o próprio “fundamento do fato histórico”. Nesta perspectiva, mesmo sendo produto de uma prática seletiva do historiador, tendia a manifestar-se “por si mesmo como uma prova histórica” da qual a “objetividade parece opor-se à intencionalidade do monumento” (LE GOFF, 1990, p. 536).

Como sublinha Le Goff (1990, p.539), a partir da escola dos positivistas existiu um certo tipo de “triumfo dos documentos”. Ainda assim, um “lento triunfo” que privilegiava particularmente os registros escritos, o documento textual. Para o autor, no entanto, “se a concepção de documento não se modificava, o seu conteúdo enriquecia-se e ampliava-se”. A fim de demonstrar a limitação desta significação, ele cita Fustel de Coulanges que diz:

Onde faltam os monumentos escritos, deve a história demandar às línguas mortas os seus segredos... Deve escutar as fábulas, os mitos, os sonhos da imaginação... Onde o homem passou, onde deixou qualquer marca da sua vida e da sua inteligência, aí está a história" (COULAGES, 1901, apud LE GOFF, 1990, p. 539)

Neste sentido, Le Goff , enquanto representante da terceira geração dos “Analles” – já conhecida como “Nova história” – destaca, assim como Foucault, a importância dos fundadores da revista "Annales d'histoire économique et sociale (1929)” e da “Escola dos

Analles” para a ampliação do conceito de documento, na medida em que estes acreditavam no exercício do fazer histórico mesmo diante da inexistência dos tão prestigiados testemunhos escritos. Pela perspectiva evidenciada no pensamento de Lucien Febvre:

A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode fazer-se, deve fazer-se sem documentos escritos, quando não existem. Com tudo o que a habilidade do historiador lhe permite utilizar para fabricar o seu mel, na falta das flores habituais. Logo, com palavras. Signos. Paisagens e telhas. Com as formas do campo e das ervas daninhas. Com os eclipses da lua e a atrelagem dos cavalos de tiro. Com os exames de pedras feitos pelos geólogos e com as análises de metais feitas pelos químicos. Numa palavra, com tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem. (FEBVRE 1949, apud LE GOFF, 1990, p.540)

Ideia esta também reforçada por Marc Bloch que diz:

Seria uma grande ilusão imaginar que a cada problema histórico corresponde um tipo único de documentos, especializado para esse uso... Que historiador das religiões se contentaria em consultar os tratados de teologia ou as recolhas de hinos? Ele sabe bem que sobre as crenças e as sensibilidades mortas, as imagens pintadas ou esculpidas nas paredes dos santuários, a disposição e o mobiliário das tumbas, têm pelo menos tanto para lhe dizer quanto muitos escritos. (BLOCH 1941-1942 apud LE GOFF, 1990, p 540)

A partir desta concepção mais ampliada do documento, nos interessa observar, como bem pontua Le Goff, que este posicionamento irá se desdobrar, a partir dos anos 60, em uma espécie de “revolução documental” , tanto quantitativamente como qualitativamente. Na realidade, é esta “revolução documental” que apontará um novo caminho em relação aos interesses da história e da memória coletiva, cuja atenção não se voltará apenas para às grandes personalidades e seus feitos excepcionais, nem tampouco unicamente para os eventos marcantes/oficiais da “história política, diplomática, militar” (Le Goff, 1990, p. 54). Trocando em miúdos, a história do homem comum e a dimensão da vida cotidiana, em toda a sua complexidade e materialidade diversa, passa também a ser pensada como horizonte de “pesquisa” na consolidação de um novo fazer historiográfico.

Le Goff ressalta que esta “revolução documental” só foi possível de acontecer a partir do desenvolvimento de uma outra revolução, a tecnológica. Principalmente a partir do advento do computador e da possibilidade de processamento massivo de dados. De acordo com o historiador, “é na confluência dessas duas revoluções que “nasce a história quantitativa, que põe novamente em causa a noção de documento e o seu tratamento” e é sob a influência do computador que irá se conduzir “ uma nova periodização na memória histórica” (1990, p.541). Ou seja, desde este período, é possível identificar o quanto que a tecnologia desafia conceitos e diretrizes , na medida em que avança.

A revolução documental tende também a promover uma nova unidade de informação: em lugar do fato que conduz ao acontecimento e a uma história linear, a uma memória progressiva, ela privilegia o dado, que leva à série e a uma história descontínua. Tomam-se necessários novos arquivos, onde o primeiro lugar é ocupado pelo *corpus*, a fita magnética. A memória coletiva valoriza-se, institui-se em patrimônio cultural. O novo documento é armazenado e manejado nos bancos de dados. Ele exige uma nova erudição que balbucia ainda e que deve responder simultaneamente às exigências do computador e à crítica da sua sempre crescente influência sobre a memória coletiva. (LE GOFF, 1990, p. 542)

Neste contexto, o que torna-se relevante tanto em relação a perspectiva tradicional do documento quanto às novas interpretações originadas a partir da chamada “revolução documental”, é a importância fundamental dada à “crítica do documento”, que, segundo Le Goff (1990, p.543), devia ser ainda mais “radical”.

O que podemos notar então, é que os historiadores da Escola dos Anales já haviam se pronunciado contrariamente a uma natureza genuína do documento ao enfatizarem o papel determinante das pessoas para sua presença e sobrevivência nos arquivos, bibliotecas, etc. Todavia, a mais radical transformação da crítica ao documento daria no reconhecimento da característica que orientaria a sua própria trajetória em direção ao monumento, “ a sua utilização pelo poder”. (Le Goff, 1990. p.454).

Tratado, pois, como documento/monumento (Le goff, 1990, p.545), o documento não pode ser considerado simplesmente um mera evidência neutra do passado e sim “um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder”.

Nesta perspectiva , em certa medida desenvolvendo alguns argumentos esboçados por Foucault, como exposto anteriormente, Le Goff declara que:

O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, é o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo. (LE GOFF, 1990, p. 557-548)

Na realidade, se analisarmos esta questão sob o ponto de vista da produção audiovisual, existe uma semelhança bastante significativa na tentativa que foi feita, no início do cinematografia, e até os dias de hoje, de eliminar o agente criador do discurso cinematográfico. Como se os filmes ao capturarem uma realidade aparente não estivessem passíveis também aos mecanismos de controle do discurso. Mas, para não dizermos que também na abordagem histórica não houve aquele/aquela que se debruçasse sobre as

particularidades da imagem em movimento, nos deparamos com o historiador Marc Ferro, que será um dos pioneiros a teorizar e compreender o cinema enquanto fonte histórica.

O trabalho mais “reconhecido” de Ferro, que discorre sobre esta relação, é o artigo “O filme: Uma contra-análise da sociedade?”, publicado no ano de 1971. Nele, o também historiador da 3º geração da “Nova História”, analisa a existência de quase uma recusa inconsciente dos historiadores em considerar o filme um tipo de documento. Isto justificado pela própria forma tradicional como se deu antigamente a escolha dos monumentos transformados em documentos e vice-versa (FERRO, 1992, 82).

Nos primeiros anos do cinema, a produção de imagens em movimento não tinha nenhum tipo de reconhecimento “intelectual”, muito pelo contrário, como o autor mesmo ressalta, o filme era considerado “uma espécie de atração de quermesse” (Ferro, 1992, p. 83), um tipo de entretenimento voltado para pessoas de “pouca importância” social. Se em nada os filmes tinham a ver com o que era tradicionalmente considerado documento, logo parecia impossível identificar naqueles filmes algum referencial histórico informativo que valesse alguma atenção ou credibilidade.

Além do mais, mesmo com o passar dos anos, e diante do fato de que na época em que Ferro escreveu este artigo o cinema já ter alcançado outro status cultural, atingindo também as classes dominantes e intelectuais. O que o autor parece sugerir é que sempre existiu alguma hierarquia naquilo que seria ou não considerado documento pelos historiadores, e nesta hierarquia, os filmes não pareciam, nem de longe, ser interpretados como horizonte privilegiado de conhecimento, menos ainda de significativo teor documental.

Cabe nos perguntar então, o que teria visto Marc Ferro nos filmes, na contramão de toda uma época, para que neles pudesse identificar uma determinada potencialidade documental? De alguma maneira, a forma como os filmes são descritos pelo autor em uma das passagens do artigo pode nos ajudar a responder esta pergunta.

Aliás, o que é um filme senão um acontecimento, uma anedota, uma ficção, informações censuradas, um noticiário que coloca no mesmo nível a moda do inverno e os mortos do último verão? A direita tem medo, a esquerda desconfia: a ideologia dominante não fez do cinema uma “fábrica de sonhos”. (...) Não é suficiente constatar que o cinema fascina e inquieta: os poderes públicos e o privado pressentem também que ele pode ter um efeito corrosivo e que, mesmo controlado, um filme testemunha. Noticiário ou ficção, a realidade cuja imagem é oferecida pelo cinema parece terrivelmente verdadeira. É fácil perceber que ela não corresponde necessariamente às afirmações dos dirigentes, aos esquemas dos teóricos, à análise das oposições. Em vez de ilustrar esses discursos, acontece ao cinema de acusar as inutilidades deles. Compreende-se por que as Igrejas ficam atentas, por que os padres de cada credo e os docentes em geral tenham exigências altivas e maníacas diante dessas imagens vivas que eles não aprenderam a analisar, controlar e recuperar em seu discurso. O filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo

equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável de mostrar. Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos. (FERRO, 1992, p. 85-86)

A principal questão que Marc Ferro nos lança é compreender as imagens enquanto imagens. Entender as potencialidades dessas imagens não se configura em tentar estabelecer algum tipo de equivalência ou tradução em relação a “tradição escrita”. Pelo contrário, como destaca o autor, apreender as imagens como tal, significa inclusive, correr “o risco de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las”, e no que cabe a História, seu papel estaria implicado justamente no estudo do filme baseado nas relações que ele estabelece com o seu universo criador e contextual. (FERRO, 1992, p. 86)

A partir deste ponto de vista, Ferro salienta que o filme está sendo observado, não por um viés semiológico ou estético, ou mesmo da “história do cinema”, e sim como “um produto, uma imagem objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza.” (FERRO, 1992, p. 87).

Neste sentido, a percepção documental dos filmes, não se limita apenas a possibilidade de interpretação de seus valores estéticos e narrativos, mas, acima de tudo, resulta de uma diversidade de relações – das mais variadas naturezas, provisórias ou não – que nos conduzirá a uma compreensão mais ampliada da realidade que eles representam. E talvez esta seja uma das premissas que melhor orientam o sentido dado aos registros audiovisuais produzidos ou sob a guarda do MAFRO-UFBA enquanto documentos, porque estes registros não dizem respeito apenas à sua própria constituição imagética, do mesmo modo que não são meramente documentos que atestam algum tipo discurso institucional, para além disso, eles transitam por uma diversidade extremamente fértil de vozes, narrativas e lugares. Possibilitando não apenas a identificação de uma imagem unívoca do museu, mas, principalmente a reflexão dos variados referenciais de memória que se articulam na produção e reprodução destas imagens e dos seus múltiplos desdobramentos.

1.2.3 Contribuições museológicas e delineamento conceitual

Para Chagas (1994, p. 34), assim como nas áreas da Biblioteconomia e da Arquivologia, o campo disciplinar da Museologia se estrutura sobre um “ternário matricial” composto por três elementos: homem, documento e espaço. Segundo a teórica e professora Waldisa Rússio (apud Chagas, 1994, p. 32) “a museologia tem por objeto de estudo a relação

homem/sujeito e o objeto/bem cultural, num espaço/cenário denominado museu”. Claro que a interpretação deste cenário não precisa ser necessariamente delimitada pelas paredes de uma instituição museológica, como as discussões “mais recentes” da área já deixam explícito e não cabe aqui nos aprofundar.

Nos importa compreender, no entanto, que a noção de documento também permeia a construção teórica da museologia e bem como o desenvolvimento de suas práticas. Neste contexto, Chagas se apropria do sentido etimológico da palavra, já enunciado anteriormente, para compreender o documento como “aquilo que ensina ou mais precisamente aquilo que pode ser utilizado para ensinar alguma coisa a alguém” (1994, p.34). Assim como outros teóricos, este autor ressalta que nenhuma característica é inerente ao documento, nem mesmo a qualidade de “ensinar”. Esta condição só existe na medida em que seu sentido é apropriado e articulado por alguém.

Um outro sentido direcionado ao documento seria o de “suporte de informações”, segundo o qual “só podem ser preservadas e resgatadas através do questionamento”(1994, p. 34). Meneses (1998, p. 95) também compactua desta definição acrescentando que esta seria uma forma de “reduzir um complicado problema à sua mínima expressão”.

A ênfase dada por Chagas reafirma a ideia de que nenhum objeto nasce como documento. “Os objetos nascem objetos, com determinadas e específicas funções” (1994, p. 35). Ou seja, ele apenas pode se constituir como um documento no momento em que sobre ele lançamos o que este autor chamou de “olhar interrogativo”. Para Meneses (1998, p.95) é a “questão do conhecimento que cria o sistema documental. (...) Toda operação com documentos, portanto, é de natureza retórica”.

Na realidade, dentro da disciplina museológica, o “processamento” deste olhar interrogativo estimulará algumas sistematizações a respeito das propriedades destes documentos. Na tentativa, diríamos, de assentar as bases desse caminho investigativo. Como exemplo disso podemos citar algumas proposições básicas do pesquisador holandês Peter Van Mensch, responsável por valiosos delineamentos acerca do “objeto museológico”, na busca de uma possível interpretação dos aspectos constitutivos destes objetos, levando em consideração aspectos materiais e contextuais. De acordo com Van Mensch (apud CHAGAS, 1994, p. 35), “existem três matrizes dimensionais para a abordagem dos objetos (museológicos) como portadores de dados necessários para as ações de preservação, pesquisa e comunicação”. Sendo elas: A – Propriedades físicas; B – Função e significado; C – História.

De alguma maneira, o que Van Mensch propõe, baseado nas características “intrínsecas e extrínsecas” dos objetos, por mais que não se adeque em totalidade aos

documentos digitais, representa um avanço na perspectiva documental que interpreta não só as dimensões materiais do objeto museal, mas procura considerar o trânsito de valores, tanto interno quanto externos – em sua relação com o “mundo” – responsáveis por lhe dar sentido, no momento em que este é questionado.

Um outro assunto importante elucidado por Ulpiano Meneses, que atravessa toda dinâmica de produção de cultura material, ainda não explicitada diretamente aqui, diz respeito a dimensão pessoal do artefato. Sob esta perspectiva, Meneses (1994, p. 96) afirma que “ a importância da presença do indivíduo no campo da cultura material, é que eles indicam que tal presença jamais é exclusiva: ela só se perfaz na relação social”. Sendo assim, é a partir dessas relações que se torna possível percebermos os horizontes sociais e culturais dos quais elas se originam.

Não obstante, “Mais que representações de trajetórias pessoais”, enfatiza o autor, “os objetos funcionam como vetores de construção da subjetividade”. Posto isto, talvez seja relevante para nós pensarmos nessa dimensão da subjetividade dos objetos, uma vez que, são essas subjetividades, expostas umas às outras, que acabam interferindo na construção do coletivo. Ou até mesmo dando sentido à pertinência do “coletivo”.

Além do mais, aproximando essa questão do objeto deste estudo, na medida em que a tecnologia avança e cada vez mais pessoas tem acesso, por exemplo, aos dispositivos digitais capazes de registrar uma infinidade de coisas, pensar em documentos pessoais parece ser extremamente importante para compreendermos a presença dos sujeitos no contexto de produção da cultura e da memória, que se dá também pela via dos registros audiovisuais digitais.

Dando continuidade, então, aos repertórios interpretativos diante da noção de documento, ao trabalharmos com os registros audiovisuais digitais, percebemos que o formato digital desafia a maioria das formulações elaboradas a seu respeito até então. O que influenciará novas formulações a respeito do seu caráter mais “ativo” e “dinâmico”, ainda que o seu entendimento não esteja dissociado de uma noção geral de documento enquanto “unidade em que se representa uma mensagem com potencial utilização” (LÓPEZ YEPES 1998, apud SIQUEIRA, 2012, p.137)

Por via de regra, durante muito tempo o valor informacional dos documentos esteve, quase que de forma estrita, relacionado às características materiais de seu suporte. Como que numa equação linear, de causa e efeito, entre suporte e informação. A própria tecnologia digital, através das fotografias e audiovisuais presentes neste formato, irão ajudar a romper com esse tipo de relação, como aponta Manini (apud SCHEMES e PADILHA, 2015, p.43)

que entende que neste tipo de modalidade tecnológica os documentos apresentam o seu conteúdo separadamente da parte física e, por esse motivo, o suporte acaba sendo considerado como “um mero carregador físico”.

Fora a integridade física necessária deste suporte para o armazenamento informacional, ele em si, em sua “apresentação” material, não se constitui como elemento “central” nem para a fotografia nem para o artefato audiovisual digital. Ainda que as suas características sejam importantes para reconhecermos o seu funcionamento, como se dá o acesso à informação nele contida e as transformações por ele operadas no decorrer do tempo.

Manini (apud SCHEMES e PADILHA, 2015, p.43) exemplifica essa percepção tendo como exemplo a fotografia digital, mas que também pode ser aplicada perfeitamente ao audiovisual, ao afirmar que “ao reproduzir-se uma fotografia digital, a nova imagem (cópia?) continua idêntica à original (?), o que muda é apenas o seu suporte”. Ou seja, essa informação contida em dado suporte digital poderá ser reproduzida inúmeras vezes sem perder as características que lhe dão sentido, uma vez que a informação não se processa na materialidade aparente deste suporte.

Neste sentido, para a autora:

Este é um dos dados que confirmam, ou melhor, que explicam a mudança drástica da relação documento/suporte/informação, conseqüentemente da revolução informacional que conduziu os arquivos à era pós-custodial e nos trouxe a era eletrônica: o documento era, até então, um registro de informação sobre um suporte material, mas a noção suporte sofre algumas alterações com a “chegada” do virtual (MANINI apud SCHEMES e PADILHA, 2015, p.43)

Diante destas transformações, assim como é difícil definir de forma precisa o documento “analógico” ou “tradicional”, também não parece ser uma tarefa fácil delimitar a noção relativa ao documento digital. Na realidade nem seria o nosso interesse assim fazer. Diante de todas as limitações existentes, no entanto, nos parece válido destacar uma definição sistematizada por Ernesto Bodê (2016, p. 9) que diz:

Um documento digital é o equivalente a uma sequência de códigos binários registrados em algum tipo de tecnologia de memória. Organizados de acordo com determinado formato de arquivo computacional e mensurado através da quantidade de bytes total desse arquivo. Dependendo do tipo de conteúdo, haverá outras características específicas como a representação de cores, som ou texto. A interpretação desses códigos para humanos ocorrerá através de sistemas computacionais de software e hardware.

Suas principais características, de acordo com Michel (2000 apud SIQUEIRA, 2012, p.134), são: “a facilidade de ser armazenado, localizado e recuperado; a flexibilidade de seu formato; a disponibilidade instantânea à distância; e poder relacionar-se com outros documentos (hiperdocumento)”. Além dessas características que podem, a princípio, se

apresentar apenas enquanto vantagens em termos de acesso, reprodução e dinamicidade, no que diz respeito aos aspectos negativos relacionados à tecnologia digital, Codina (apud SIQUEIRA, 2012, p. 137) ressalta que estão particularmente a sua “fragilidade física e sua falta de estabilidade”.

De modo geral, essas questões podem ser melhor observadas no mapa conceitual apresentado a baixo, que traduz a concepção do documento digital não apenas vinculada a ideia de documento mas principalmente ao valor informacional. Revelando ainda que, como qualquer outra modalidade documental, ele apresenta aspectos positivos e negativos.

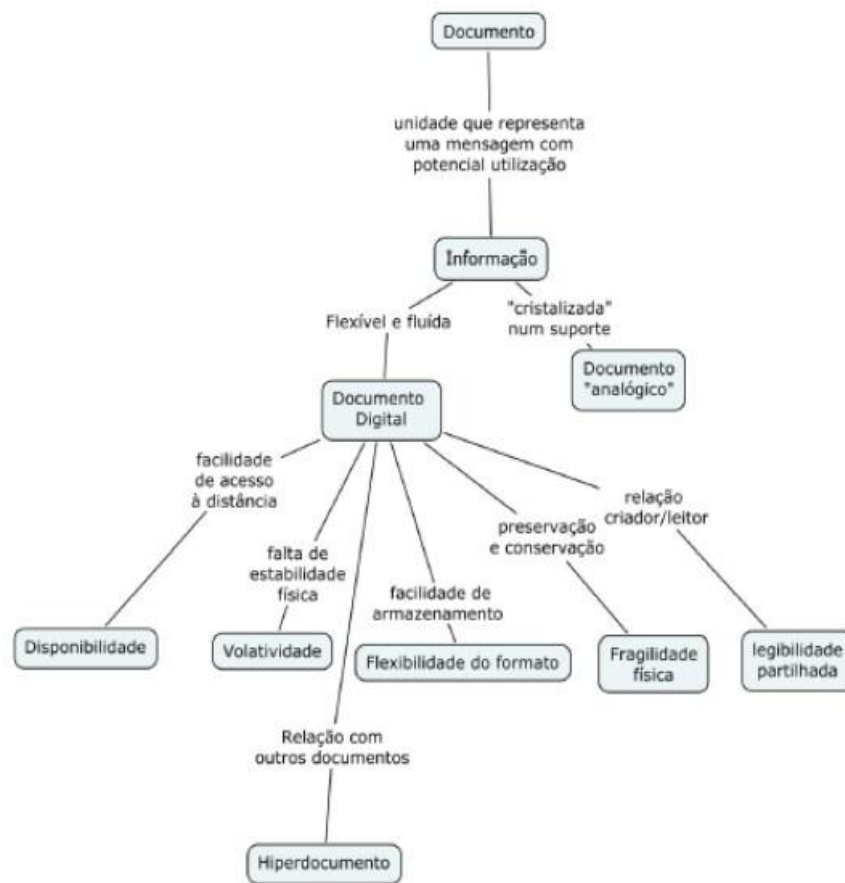


Figura 4 – Mapa conceitual do documento digital

Fonte: SIQUEIRA, Jéssica. A noção de documento digital: uma abordagem terminológica. 2012, p. 136

Levando em consideração tudo que foi discutido até este momento, observamos que muitas vezes a compreensão mais aprofundada deste objeto de conhecimento só se torna possível pela via da interdisciplinaridade. Neste caso, como não existe uma maneira exata e única de definir o documento audiovisual digital, destacamos a importância da obra “Uma Filosofia de Arquivos Audiovisuais”, escrita por Ray Edmonson em 1998, que acaba expressando o entendimento que nós compactuamos sobre esses documentos.

Documentos audiovisuais são obras incluindo imagens e/ou sons reproduzíveis incorporados num suporte, cujo:

- registo, transmissão, percepção e compreensão normalmente requerem um dispositivo tecnológico
- o conteúdo visual e/ou sonoro tem duração linear
- cujo propósito é a comunicação daquele conteúdo, mais do que a utilização da tecnologia para outros propósitos. (EDMONDSON, 1998, p. 5-6)

Nesta perspectiva, estão inclusos na categoria de documentos audiovisuais todo tipo de obra que resulte da associação entre imagem e som. Mas, na medida em que os documentos audiovisuais trabalhados nesta pesquisa, se constituem a partir da tecnologia digital, podemos notar, segundo Saavedra Benito (2011, apud SANTOS, 2013, p. 19) que a informação audiovisual transformada em “objeto digital” passa a ser definida como “um conjunto de dados codificados que formam uma unidade lógica que pode ser uma música, uma notícia, um filme, uma filmagem de qualquer aspecto da realidade.”

Isto quer dizer, se constituem como documentos audiovisuais digitais tanto filmes cinematográficos (ficcionais e documentais), quanto vídeos e programas de rádio e televisão, propagandas, videoarte, videogames, vídeo aulas, gravações de vídeos de modo geral, dentre outros que podemos não ter citado aqui, desde que se caracterizem pela combinação de componentes visuais e sonoros e pela codificação em dígitos binários possíveis de serem acessados por meio de um sistema computacional.

Já no que diz respeito a complexidade de olhares que se colocam diante do documento audiovisual, França, Lins e Resende, amparados no pensamento de Comolli (2011, p.63) argumentam que os desafios que estes tipos de documentos trazem implicam e misturam “uma variedade de olhares e temporalidades”, uma vez que sobre eles recam:

não apenas o olhar da câmera, mas também o olhar de quem é filmado, o olhar daquele que retoma o documento posteriormente e, finalmente, o olhar do espectador, implicado desde o princípio no “olhar deslocado da máquina ótica” (COMOLLI, 2008, apud FRANÇA, LINS, RESENDE, 2011, p.63)

Ou seja, tendo em vista que o documento audiovisual parece surgir inicialmente como “documento da sua própria realização”, como sugere Comolli em relação ao documento cinematográfico (apud FRANÇA, LINS, RESENDE, 2011, p.63), desenvolver uma criticidade do olhar a seu respeito, também segundo este autor, estaria imbricado na análise das próprias circunstâncias em que essas imagens são registradas, tanto nas relações que elas estabelecem com aqueles que as registram como com o contexto compartilhado da qual elas se originam. Neste sentido, para Comolli (ibid, p. 63) “o que está em jogo é basicamente o trabalho com a dimensão concreta das singularidades que compõem o documento audiovisual”.

Portanto, podemos dizer que o valor documental do registro audiovisual digital se estabelece, não só no momento em que lançamos sobre ele um olhar investigativo, mas no momento em que nele reconhecemos, a partir de sua constituição enquanto linguagem, uma expressividade narrativa e representativa capaz de se articular aos mais variados contextos culturais e históricos nos direcionando a uma outra possibilidade interpretativa da realidade .

CAPÍTULO 2 – A PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL DIGITAL

2.1 TRAJETÓRIAS, CONCEITOS E DIMENSÕES DA PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL.

A partir da abordagem documental e, conseqüentemente, da possível articulação do documento audiovisual com outras categorias representativas da cultura, como as noções de patrimônio e memória, podemos dizer que essas relações colocam em relevo um outro conceito fundamental para nossa discussão: a preservação.

De acordo com Chagas (1994, p. 38) “o termo preservação está vinculado à ideia de ‘ver antecipadamente’ o perigo de destruição”. No seu ponto de vista, assim como a memória e o esquecimento são aspectos indissociáveis dentro das dinâmicas de rememoração da cultura, preservação e destruição caminham lado a lado. Para o autor (ibid, p.38) na medida em que o “perigo de MORTE” se apresenta como principal ameaça, a preservação é compreendida como “o esforço de prolongamento da VIDA ÚTIL do bem cultural”.

Desta maneira, a preservação compreendida de forma mais ampla enquanto ação política permeia a trajetória humana desde um passado muito distante. De acordo com Pomiam (apud Bruno, 1997, p. 25) “as sociedades humanas têm o hábito de eleger, selecionar, reunir e guardar objetos desde a pré-história”. Na perspectiva da pesquisadora e museóloga Maria Cristina Bruno, essa constatação põe em evidência a importância dos objetos no cotidiano humano e o lugar proeminente ocupado pelas coleções no decorrer da história, como um esforço sempre recorrente de se tentar superar a irreversibilidade do tempo e da transitoriedade das coisas.

Neste sentido, a autora (ibid, p.25) sugere que se hoje podemos afirmar a importância desses “objetos”, aqui entendidos em uma dimensão ampliada no que se refere à produção de cultura material e imaterial, é porque “ao lado do exercício humano de elaborar um artefato, sempre existiu alguma ideia de preservação”.

Claro que essas definições também são inúmeras e datadas de contextos e pontos de vistas distintos, mas vale ressaltar que a sua razão de ser parece estar sempre associada à noção de “sobrevivência dos grupos humanos” também proposta por Bruno (ibid, p.27), segundo a qual, “quer seja pela identidade cultural do grupo, ou pela integridade dos seres vivos, quando refletimos sobre preservação estamos analisando outras ideias como: os atos de selecionar, guardar, manter ou mesmo de repetir e transmitir”.

O documento audiovisual a partir de sua “multiplicidade, multiformidade, incompatibilidade (obsolescência de formatos e equipamentos), dependência e o simples fato de não estar no suporte tradicional” (CINE e FERREIRA, apud SILVA e CARVALHO, 2014),

além de sua associação imediata ao emprego de aparatos tecnológicos para a sua reprodução e uso, demandam significativas transformações nas maneiras de se operacionalizar a atividade preservacionista.

De acordo com Sílvia Ramos da Costa, em sua tese de doutoramento “As ondas de destruição: a efemeridade do artefato tecnológico e o desafio da preservação audiovisual” (2013, p. 19), por conta dessa substituição constante de suporte tecnológico, o cinema teria sofrido grande crises de conservação. Affonso de Amo (2006 apud COSTA, S., 2013, p. 19) discute essas crises da seguinte maneira:

A primeira ocorreu durante o crescimento do cinema como negócio lucrativo. Da primeira exibição pública do cinematógrafo dos irmãos Lumière (1895) até a consolidação do filme de longa-metragem no final da Primeira Guerra Mundial (1918), a busca pela profissionalização e padronização dos meios de produção, de distribuição e de exibição renegou os diversos tipos de aparelhos, formatos e filmes curtos – populares atrações das feiras e casas de entretenimento. A segunda aconteceu entre 1927 e 1930, com a impressão ótica do som junto à imagem. A perda do interesse comercial nos filmes mudos é o ponto de partida para a fundação das primeiras cinematecas. Na terceira, durante a década de 1950, a substituição do filme de suporte de nitrato pelo de acetato não inflamável foi catastrófica: “ninguém estabeleceu sua destruição, mas os filmes foram destruídos” [...] atualmente estamos vivendo a quarta onda de destruição, em que o “cinema de película” é substituído pelo “cinema digital”.

Mais do que isso, por serem “produzidos, armazenados, organizados, usados, transformados, ressignificados em função das mais variadas necessidades apresentadas pela sociedade” (OLIVEIRA, 2011 apud TAUIL 2016), os registros audiovisuais fazem parte de acervos de instituições distintas que possuem formas particularizadas de tratar este tipo de documento, o que implica ao mesmo tempo em um problema de padronização caracterizado pelo que Smit (1993, p. 82) denominará como um “no man’s land”³ profissional.

Ou seja, os desafios envolvidos na salvaguarda dos documentos audiovisuais estão imbricados ao mesmo tempo em questões relacionadas à constituição material do aparato tecnológico e , dada sua natureza transdisciplinar, na necessidade de uma constante articulação entre áreas informacionais distintas, a exemplo da Biblioteconomia, Museologia e Arquivologia.

Neste sentido, são consideradas instituições mantenedoras, organizadoras e difusoras dos documentos audiovisuais os chamados “arquivos de filme”, definidos por Carlos Roberto de Souza na sua tese de doutorado “ A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil” (2009, p.6), como “ quaisquer instituições que se dediquem às atividades de preservação em seus diferentes aspectos, sejam denominadas ‘arquivo’, ‘cinemateca’ ou ‘museu de filme.’”.

³Smit utiliza este termo para se referir ao campo do audiovisual como um espaço de interface entre disciplinas epistemológicas distintas que, apesar de compartilharem propósitos semelhantes e até ampliarem as possibilidades de leituras e procedimentos a favor de sua proteção, pouco se articulavam entre si causando uma falta de padronização no tratamento deste tipo de material.

Nos é particularmente importante tratar sobre esses diferentes espaços porque será a partir de suas práticas, de legislações e de experiências também individuais, que iremos traçar, ainda que em linhas gerais, quando e de que forma o pensamento preservacionista em torno dos audiovisuais começa a ser delineado e em que medida os procedimentos de salvaguarda destes suportes também são desenvolvidos.

Antes, porém, de pontuarmos alguns momentos onde a proteção do documento audiovisual começa paulatinamente a ganhar espaço, precisamos destacar duas noções de preservação e preservação audiovisual, especificamente, que fundamentam o nosso trabalho.

Levando em consideração o que já vimos a respeito do termo preservação, para além do seu sentido prático de salvaguarda e “permanência” frente à ameaça de destruição e desaparecimento, importa colocarmos em evidência a dimensão política do ato de preservar e o seu “uso social” (CHAGAS, 1999, p. 105) .

A impossibilidade prática de preservar tudo, nos coloca permanentemente diante da necessidade de realizar opções. Estas opções revelam o caráter político da preservação e precisam, para manutenção da coerência, do amparo de determinados critérios. São esses critérios, explícitos ou não, que permitem estabelecer maior precisão na identificação do bem cultural a ser preservado e maior controle em relação à arbitrariedade preservacionista. (CHAGAS, 1999, p. 112)

Como já mencionamos anteriormente, tanto o campo do audiovisual como o campo da cultura, são espaços de luta, espaços onde as relações de poder operam na disputa dos mecanismos de controle e construção daquilo que será lembrado ou não. Compartilhando desta mesma perspectiva, Waldisa Rússio (1990, apud Cândido, 2008, p. 63) analisa o pressuposto da preservação “não no sentido de saudosismo, mas de fundamento político de informação para ação”. Assim como Maria Célia Santos (1993, apud Cândido, 2008, p.63) que “defende a preservação compromissada com uma opção política e transformadora”.

Portanto, o que nos interessa destacar desta outra via de ação ou entendimento preservacionista, é que a preservação pode tanto continuar sendo utilizada como recurso de manutenção de privilégios de uma classe dominante e de uma hierarquização valorativa da cultura baseada em um ordenamento social excludente, como pode ser vista como um meio de transformação social, de diversificação de narrativas e produção de novos conhecimentos, capaz de possibilitar a construção das memórias e das dinâmicas sociais de uma forma mais democrática e horizontal. A iniciativa de colocar em evidência as potencialidades e os valores representativos dos registros audiovisuais digitais do MAFRO/UFBA está inserida nesta segunda perspectiva.

No que diz respeito ao conceito de preservação audiovisual, nos apropriamos do pensamento de Souza (2009, p.6), ao afirmar que:

A preservação será entendida como o conjunto de procedimentos, princípios, técnicas e práticas necessários para a manutenção da integridade do documento audiovisual e garantia permanente da possibilidade de sua experiência intelectual. O propósito da preservação tem três dimensões: garantir que o artefato existente no acervo não sofra mais danos ou alterações em seu formato ou em seu conteúdo; devolver o artefato à condição mais próxima possível de seu estado original; possibilitar o acesso a ele de uma forma coerente com a que o artefato foi concebido para ser exibido e percebido. A preservação engloba a prospecção e a coleta, a conservação, a duplicação, a restauração, a reconstrução (quando necessária), a recriação de condições de apresentação, e a pesquisa e a reunião de informações para realizar bem todas essas atividades.

Ao mesmo tempo, o autor (ibid,p.7) considera que o principal objetivo da preservação audiovisual seria “possibilitar o acesso ao patrimônio de imagens e sons a longo e a curto prazo”. Desta maneira, a ideia defendida em relação a sua prática, é de que a atividade preservacionista não é apenas uma “operação pontual” e sim “ uma tarefa de gestão que não termina nunca”.

A manutenção a longo prazo da integridade de um registro ou de um filme depende da qualidade e do rigor do processo de preservação executado ao longo das décadas, não importa sob quais regimes administrativos, até um futuro indeterminado. Nenhum filme está preservado, na melhor das hipóteses, ele está em processo de preservação. (SOUZA, 2009, p.7)

Também sobre as especificidades da preservação de documentos audiovisuais, Marcos Dreer Buarque (2008, p. 2) afirma que até pouco tempo a maioria das instituições responsáveis pela guarda destes documentos acabavam classificando-os, genericamente, como “documentos especiais”. Para Buarque (ibid, p. 2) esse tipo de tratamento revela a dificuldade dos arquivos, bibliotecas, centros de pesquisa, museus e instituições de guarda de modo geral, em lidar com demandas específicas da informação audiovisual e seus variados suportes.

Em vista disso, Buarque (ibid, p. 2) verifica que é “relativamente recente o reconhecimento, por parte de arquivistas e pesquisadores, dos documentos audiovisuais enquanto patrimônio cultural, os quais devem ser preservados e difundidos por seguidas gerações.”. De fato, a própria Silvia Ramos da Costa (2013, p. 40) explica que antes das cinematecas serem criadas com o propósito específico de salvaguarda dos registros cinematográficos, as primeiras coleções de filmes eram formadas a partir da utilização que a informação contida naqueles registros poderia ter. Em suas palavras (ibid, p. 40):

Eram coleções com fins pedagógicos, registros militares ou prova jurídica de propriedade autoral. Os pioneiros calcavam sua defesa na importância do cinema como registro de fatos sociais e sua transmissão fidedigna às novas gerações, isto é: o que importava era o seu valor como documento informacional.

Segundo Luiz Nazario, em seu ensaio “Preservação e destruição do cinema” (2007, s/p), a perspectiva de preservação dos filmes enquanto patrimônio cultural surge apenas três anos depois da apresentação pública do *cinematógrafo* dos irmãos Lumière, através de uma

publicação em Paris no ano de 1898 do cinegrafista polonês Boleslav Matuszewski intitulada “Uma Nova Fonte Histórica”.

Esta publicação tinha como objetivo “definir um destino público para uma coleção de documentos cinematográficos que ele recolhera em circunstâncias muito especiais e que já tinham despertado curiosidade onde os havia apresentado” (NAZARIO, 2007, s/p). Matuszewski defendia então as chamadas “fotografias animadas” como documentos históricos e, como tal, no seu ponto de vistas, estas mereciam ter um local específico destinado à sua salvaguarda, como deixa em evidência em um dos trechos de seu livreto:

De simples passatempo, a fotografia em movimento se tornará então um método agradável para o estudo do passado; ou, mais ainda, uma vez que ela trará a visão direta, ela suprimirá, ao menos para certos pontos que têm sua importância, a necessidade de investigação e de estudo. Por outro lado, ela poderá se tornar um método de ensino singularmente eficaz. Dos textos de vaga descrição oferecidos pelos livros destinados à juventude, um dia poderemos chegar a ter numa sala de aula, em um quadro preciso e em movimento, os aspectos mais ou menos importantes de uma assembléia em deliberação; o encontro de chefes de estado próximos de selar alianças; um deslocamento de tropas ou de esquadras; ou mesmo a fisionomia inconstante e móvel das cidades. Mas é necessário que se passe um longo tempo antes que possamos recorrer a essa fonte auxiliar para o ensino de História. É preciso de imediato armazenar a história pitoresca e exterior, para empregá-la mais tarde, sob os olhos dos que não a testemunharam (MATUSZEWSKI apud NAZARIO, 2007, s/p)

No intuito de propor a importância de um espaço para salvaguarda dessas novas fontes documentais, Matuszewski observava que “todo documento figurativo que se tornava histórico tinha seu lugar nos arquivos, bibliotecas e museus, mas o cinema ainda não havia encontrado seu espaço” (MATUSZEWSKI apud NAZARIO, 2007, s/p).

Para a pesquisadora Laura Bezerra, na sua tese de doutorado sobre políticas para preservação audiovisual no Brasil (2014, p. 75) num período onde o cinema é considerado apenas um tipo de divertimento pautado em mecanismos técnicos e ilusões de ótica, pensar “não somente no que os filmes são, mas também no que ‘deveriam ser’”, levando em consideração seu valor cultural e histórico, é tida como uma atitude verdadeiramente visionária. Por este motivo a atitude visionária de Matuszewski não pode deixar de ser mencionada nessa trajetória.

De qualquer maneira, ainda que esta percepção patrimonial embrionária em torno dos documentos audiovisuais pareça ter surgido “bastante cedo”, o mesmo não se deu na instância do poder público, que demorou consideravelmente para perceber a relevância da preservação destas obras, como destaca o professor de cinema Hernani Heffner:

[...] foi apenas incidentalmente, com a disputa comercial de patentes entre Thomas Alva Edison e seus rivais, que a Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos propiciou não um depósito legal de películas com o objetivo de preservação, mas um registro legal das produções para servir de prova em eventuais processos judiciais: o

produtor registrava em tiras de papel todos os fotogramas do filme impressos para resguardar seu *copyright* com estes *paperprints* [...] enquanto os poderes públicos não abraçavam em sua totalidade o postulado filosófico da preservação do cinema, os colecionadores de filmes assumiram a missão heróica de conservar para a posteridade os filmes que amavam. Corriam o risco de terem seus imóveis incendiados, mas isso não os impedia de garantir uma sobrevivência aos sonhos que possuíam debaixo da cama, guardados dentro de armários ou escondidos em porões e garagens (HEFFNER, 2006, s/p)

É importante dizer que até os anos 50 a base da película cinematográfica era composta pelo nitrato, uma substância altamente inflamável responsável pelos temerosos incêndios acima citados. Por este motivo surgiu a necessidade de sua substituição por uma base considerada mais segura, a base de acetato, denominada de “safety film”/filme seguro. Que diferentemente do que foi imaginado, também inaugurou novos desafios para a preservação filmica na medida em que a sua constituição química também ocasionava outros tipos de problemas em relação a sua decomposição.

Retomando às iniciativas de proteção desses materiais, algumas outras fontes como jornais e revistas apontam que jornalistas e escritores de diversos lugares do mundo demonstravam, também neste período preliminar do pensamento preservacionista audiovisual, uma atenção diferenciada com a salvaguarda dos registros cinematográficos. Neste momento onde o cinema é uma recente invenção da modernidade, capaz de provocar um fascínio arrebatador nas pessoas ao “fixar” em uma tela o próprio movimento da vida cotidiana, o crítico de cinema, ensaísta e conservador da cinemateca de Toulouse, Raymonde Borde (apud SOUZA, 2009, p. 15) identifica e registra iniciativas localizadas na Europa que objetivavam a formação de coleções particulares de filmes, “algumas com objetivos didático” e várias que “foram incorporadas , décadas depois, ao acervo de cinematecas”.

Logo depois dessas experiências no âmbito das coleções particulares, de acordo com Laura Bezerra os chamados “depósitos de filmes” começam a surgir. Segundo a autora (2013, p. 75), “ainda no final do século XIX são depositados filmes na Biblioteca do Congresso de Washington para comprovação de direitos autorais e o Museu britânico começa a recolher filmes, interessado no seu potencial como registro histórico”.

Além disso, o que é possível dizer sobre essas primeiras instituições formadoras de coleções filmicas é que elas se caracterizam por apresentar “perfis organizacionais” dos mais distintos, marcando então a heterogeneidade de práticas e de interesses, que “será determinante para a situação posterior dos arquivos de filmes” (ibid, p. 75-76)

Um outro marco para a trajetória da preservação audiovisual, no cenário mundial, é a fundação da Svenska Filmsamfundet (Sociedade Sueca de Cinema), no ano de 1933, na cidade de Estocolmo. Bezerra (ibid, p. 76) considera a sua criação como uma referência de

“uma nova era” porque, segundo a Federação Internacional dos Arquivos Fílmicos (FIAF), cuja criação mencionaremos mais adiante, este é considerado “o primeiro arquivo de filmes no sentido moderno da expressão”. Diferentemente dos arquivos existentes até então, cuja finalidade principal se amparava em interesses educativos, militares, religiosos, etc, a Sociedade Sueca de Cinema funda um tipo de arquivo cujo caráter preservacionista se configura como sua principal função.

Seguindo então este modelo, começam a surgir outras instituições com o mesmo intuito, dentre elas vale destacar o Reichsfilmarchiv de Berlim, fundado no ano de 1934, a National Film Library de Londres e a Film Library of the Museum of Modern Art de Nova York, ambas criadas em 1935 e, no ano seguinte, a Cinémathèque Française da cidade de Paris, que teve grande influência nos anos iniciais da Cinema Brasileira. Não obstante, é neste mesmo período que se publica, no Congresso Internacional de Cinema de Berlim, a primeira recomendação internacional para arquivos de imagens em movimento. (BEZERRA, 2013, p. 77).

Este movimento de criação de cinematecas nas décadas de 1930 e 1940, pode ser sinalizado como resposta àquela primeira onda de destruição que citamos anteriormente, decorrentes do momento de transição do cinema mudo para o sonoro no final dos anos 20, e de uma nova forma de olhar o cinema que passa a ser compreendido, pela seu aspecto estético, também como “potenciais obras de arte”(BEZERRA, 2013, p. 77).

Neste contexto é importante mencionar que em 1938, as próprias cinematecas de Nova York, Paris, Londres e Berlim se juntam para fundar a Federação Internacional dos Arquivos Fílmicos (FIAF), entidade de extrema relevância para a formação de “uma mentalidade preservacionista” (MENDONÇA, 2012, p. 186).

Com sede em Bruxelas, Bélgica, a associação que no ato de sua criação contava com apenas quatro sócios, hoje conta com mais de 120 instituições, numa mostra da crescente importância da preservação do patrimônio das imagens. Entre as atribuições da FIAF, destacam-se a normalização das técnicas criadas para a conservação e preservação de filmes, a facilitação da investigação histórica permitindo o livre intercâmbio entre cinematecas e o treinamento de mão de obra especializada para a difícil tarefa de preservação, restauração e divulgação do patrimônio audiovisual (PEREIRA, M., 2005, p. 33)

Segundo afirma Heffner (apud MENDONÇA, 2012, p. 186), a FIAF é considerada responsável pela “inclusão nas coleções, de roteiros, boletins de continuidade e de marcação de luz, cartazes, fotos, documentos de produção, revistas de cinema e todos os demais elementos que compõem a obra cinematográfica”. O que já evidencia uma certa dimensão do audiovisual sob o ponto de vista da categoria patrimônio. Isto porque, se analisarmos algumas definições a respeito da noção de “patrimônio audiovisual”, identificamos que alguns teóricos, como o próprio Ray

Edmondson, propõem o entendimento de que os documentos audiovisuais constituem apenas “o núcleo de uma coleção de materiais e informações que compõem o conceito de patrimônio audiovisual” (COSTA, S. 2013, p. 44).

Neste sentido, a FIAF, direta ou indiretamente, influencia um tipo de pensamento preservacionista que privilegia não só os registros audiovisuais, propriamente ditos, mas também outros tipos de materiais associados à sua produção. Quer dizer, são esses “documentos de apoio” que auxiliam e viabilizam a sua interpretação numa perspectiva relacional, ou seja, considerando os documentos audiovisuais enquanto elementos integrantes de um universo cultural e material muito mais diversificado e complexo.

Ainda sobre a FIAF, Laura Bezerra ressalta que:

Os anos iniciais da Fiaf são marcados por uma forte polarização entre Ernest Lindgren, da National Film Library - NFA (Arquivo Nacional de Filmes do Reino Unido), que defendia o primado das ações de preservação, e Henri Langlois, da Cinemateca Francesa, cujo foco estava nas atividades de difusão. A preservação audiovisual só começa a encontrar bases mais sólidas a partir da década de 1960, época em que a Fiaf passa a formar comissões técnicas, sendo a primeira delas a de preservação. [...] Novas comissões são criadas na Fiaf – a de Documentação e Catalogação em 1968, a de Programação e Acesso em 1991 – e suas publicações passaram a ter um importante papel na difusão e na codificação das informações. [...] A Fiaf buscou parcerias a fim de transformar a preservação audiovisual num tema de interesse mundial e o ano de 1979 marca o início oficial das atividades de consultoria e informação entre Fiaf e a Unesco, que irá se traduzir na Recomendação sobre a Salvaguarda e Conservação das Imagens em Movimento, aprovada na Assembleia Geral da Unesco em Belgrado em 1980. (BEZERRA, 2014, p. 77-78)

A parceria entre a FIAF e a UNESCO supracitada é de fundamental importância para compreendermos as diretrizes e consolidação de práticas, teorias e instrumentos jurídicos em torno da preservação audiovisual, no entanto, analisaremos alguns de seus frutos, a exemplo da Recomendação sobre a Salvaguarda e Conservação das Imagens em Movimento, um pouco mais adiante, quando nos aprofundarmos no direcionamento patrimonial deste tipo de documento.

Por sua vez, quando nos referimos ao contexto brasileiro da preservação audiovisual, não parece ser fácil identificar em que momento se dá a primeira discussão sobre a temática em questão. Na tentativa de traçar um percurso de suas primeiras ocorrências no país, Silvia Ramos da Costa (2013, p. 13), aponta para o primeiro registro conhecido do termo “cinemateca” no Brasil numa nota chamada “Um Conservatório de Filmes”, publicada no ano de 1923 no periódico “Eu sei de Tudo”, que relatava a “criação de um museu de filmes pela casa Saumarat de Paris”.

Para Mendonça (2012, p. 185) na cronologia brasileira é importante destacar também “a experiência pioneira no Brasil, da Filmoteca do Museu Nacional, idealizada em 1910, pelo

antropólogo Edgard Roquette Pinto”. Ainda que neste período não houvessem práticas sistematizadas em prol da preservação dos documentos audiovisuais, segundo a autora, a referida instituição se configurou durante muito tempo como um espaço relevante na salvaguarda de filmes que tratavam principalmente das representações de culturas indígenas e de aspectos da sociedade urbana brasileira.

Outras referências são encontradas ainda na década dos anos de 1920, mas Sílvia Costa (2013, p. 14) considera que quem iria mesmo orientar de alguma forma o planejamento de um trabalho mais substancial e minucioso no Brasil sobre o tema seria a figura de Jurandyr Bastos Noronha⁴ ao publicar “Indicações para a Organização de uma Filmoteca Brasileira” no ano de 1948, que é considerada a primeira vez em que se coloca em pauta a importância de se fazer uma prospecção do cinema brasileiro visto como “patrimônio nacional”.

Confesso que a perda de tantos filmes passados – o que vem acontecendo – é coisa que me tem deixado aturdido, por considerá-los verdadeiro patrimônio nacional. Porque o Cinema Brasileiro não tem sido apenas as aventuras de vésperas de carnaval, como no passado não o representavam os pseudo filmes científicos: tem importância muito maior do que geralmente se supõe, se não quisermos, naturalmente, tomar em conta os farsantes e improvisadores que sempre existiram, em todas as épocas. Produções há que, dentro do tempo e das condições em que foram feitas, igualmente e até, em alguns casos, superam trabalhos de países mais adiantados. É este confronto que eu pretendo seja feito um dia, para que haja justiça a artistas esquecidos, que não contavam com departamentos de publicidade e letreiros luminosos nas portas das grandes casas de exibição. (...) Eis porque considero da maior importância o levantamento e recuperação imediata de tudo quanto já fizemos de mais significativo, pois, em caso contrário, dentro em breve nada mais restará, com imenso e deplorável prejuízo artístico. (...) Desde já podem ser firmadas algumas “indicações”, às quais dei o título deste trabalho, e que são os seguintes: a) Levantamento de toda a produção nacional até hoje b) Contato com produtores e possíveis possuidores de negativos ou cópias c) Organização de arquivo fotográfico sobre os filmes; datas de filmagem, equipes, cenário, inclusive tamanho das cenas, condições técnicas como máquinas e película usadas – se ortocromática ou pancromática – laboratório etc. Comentário, baseado nos dados acima, feito por uma comissão d) Reconstituição, com fotografias, do que não for possível recuperar. Diafilmes. Letreiros e) Regulamentação da conservação; banhos endurecedores, limpeza e tempo de rebobinagem. f) Projeção na cadência de 16 quadros por segundo e com a antiga janela. g) Troca de informações com outras organizações (NORONHA, J. , 1948)

Outros dois marcos importantes para a preservação audiovisual brasileira se referem à criação da Cinemateca brasileira de São Paulo e da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Importa falar especialmente dessas instituições, porque, assim como as bibliotecas, os museus e os arquivos, as cinematecas cumprem uma função seletiva na escolha e manutenção daquilo que será preservado com o passar do tempo. Neste sentido, não só na tentativa de remediar a ação devastadora do tempo ou a sempre iminência da perda, mas nos atentando também para a própria “constituição da cultura cinematográfica”, que, segundo Paulo Emílio Salles Gomes (apud BEZERRA, 2015, p. 197) seria impossível de ser pensada

⁴ Jurandyr Passos Noronha, nascido no ano de 1916 na cidade de Juiz de Fora, é considerado um nome de fundamental importância para a preservação audiovisual brasileira. Exerceu inúmeras funções no cinema, entre elas crítico e cronista, colecionador, cinegrafista, diretor, repórter, historiador e preservador audiovisual. (BEZERRA, 2013, p. 95)

sem a sua existência.

Seguindo este raciocínio, Bezerra (ibid, p. 197) considera a cinemateca como “uma espécie de catalisador”. É a existência de uma coleção de filmes que permitirá tanto a disseminação como a reflexão a respeito da produção cinematográfica. Na medida em que se configuram como “vetores” dessa cultura, as cinematecas se apresentam também como espaços primordiais para a preservação do documento audiovisual.

No que se refere à trajetória das cinematecas de São Paulo e do rio de Janeiro:

Apesar de terem referências e histórias muito diferentes, as duas cinematecas citadas guardam alguns pontos em comum em suas trajetórias. Em primeiro lugar, ambas nasceram em função de projetos de difusão e reflexão sobre a sétima arte, sem que houvesse, ao menos nos seus inícios, um projeto de preservação do acervo. É um início difuso, que foi sendo construído paulatinamente, o que se explicita nas dificuldades em determinar uma data precisa da criação das instituições. Em segundo lugar, a implementação de medidas em prol da conservação do acervo acontece somente a partir de meados dos anos 1970 e em função de esforços de algumas poucas pessoas. O terceiro ponto em comum entre as cinematecas do Rio e de São Paulo [...] é que o precário lugar do cinema nacional no imaginário letrado da cultura brasileira impediu a valorização da produção local nas cinematecas, que, nos seus anos iniciais, não se ocupavam minimamente da produção de filmes do país. O interesse pelo cinema brasileiro só surgiu muito lentamente nas duas instituições. (BEZERRA, 2015, p. 197)

Com o passar do tempo então, a preservação do patrimônio cinematográfico nacional vai ampliando o seu relevo enquanto campo de conhecimento e vão surgindo uma série de textos que se posicionam a favor de sua memória e difusão, principalmente no início do século XXI. Tal transformação é justificada por um conjunto de fatores que despertam o interesse pelo tema como “a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais” (HUYSSSEN apud COSTA, S. 2013, p. 13), a celebração de aniversário de uma quantidade significativa de arquivos que comemoraram essas datas com a elaboração de livros memorialísticos, o fortalecimento de uma compreensão dos filmes também enquanto obras de arte e patrimônio cultural, o aumento no número de coleções audiovisuais armazenadas em arquivos com propósitos diferenciados das cinematecas, a significativa melhora nos meios de acesso aos conteúdos teóricos e técnicos disponibilizados na Internet, bem como a quantidade crescente das produções acadêmicas sobre o assunto. (COSTA, S. 2013)

Entretanto, por mais que possamos perceber um amadurecimento neste setor de salvaguarda audiovisual, não podemos perder de vista algumas situações e reflexões que foram deixadas de lado na forma como a preservação audiovisual vem sendo abordada nas últimas correntes de produção acadêmica sobre o assunto, cujas ausências dizem bastante sobre a precarização do nosso cenário atual.

[...] observamos que as instituições detentoras de acervos audiovisuais dispersas pelo Brasil têm histórias marcadas por crises sucessivas, causadas pela situação de penúria crônica e extrema fragilidade institucional em que se encontram. As circunstâncias político-culturais desta situação, entretanto, não foram analisadas pelos trabalhos acadêmicos, que tratavam principalmente de questões históricas, técnicas e éticas. Num movimento de dupla exclusão, as análises da preservação audiovisual não se aproximam das políticas públicas, os estudiosos das políticas públicas sequer perceberam a preservação audiovisual como tema. (BEZERRA, 2014, p. 17)

Além desta constatação, Bezerra (ibid, p.17) levanta a hipótese de que a conjuntura da preservação de acervos audiovisuais no Brasil resulta da combinação de três fatores: “o lugar da cultura na política brasileira e as tradições das políticas culturais no país”, “o espaço destinado ao patrimônio nas políticas de cultura” e “as questões privilegiadas nas políticas de cinema”. Isso tudo sem perder de vista a relevância da intermediação humana e institucional para compreensão de qualquer tipo de ação preservacionista.

Portanto, é no trânsito das relações humanas e das experiências desenvolvidas nos espaços de guarda dessa tipologia documental, a partir dos seus acertos e desacertos, que se torna possível sistematizarmos algum tipo de compreensão e aprendizado em torno daquilo que vem sendo praticado e produzido dentro do âmbito da preservação audiovisual.

Diferentemente de apreender esses exemplos como um caminho determinante a ser seguido, e de entender os conceitos trabalhados como categorias engessadas do pensamento, nos é relevante compreender esses processos e discussões como tentativas contínuas de desenvolvimento e reflexão desse campo preservacionista, de modo que possamos avançar com novas interpretações diante da complexidade que envolve as dinâmicas de disputa, construção e legitimação dos bens culturais. Neste caso, do próprio documento audiovisual analisado como patrimônio na discussão que segue no próximo tópico.

2.2 A PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL NA PERSPECTIVA DO PATRIMÔNIO CULTURAL

No decorrer da discussão a respeito das práticas direcionadas à preservação audiovisual, notamos que as primeiras iniciativas em prol de sua salvaguarda ou mesmo de uma preliminar associação a determinado valor cultural, histórico ou simbólico, surgem especialmente a partir de experiências operadas por iniciativas privadas.

Nos primeiros anos de inserção social do cinema, nem mesmo os Irmãos Lumière depositavam sobre as películas um tipo de valor que superasse a relevância destinada a um entretenimento passageiro qualquer. Na realidade, são as pessoas que estão diretamente

ligadas à sua produção e reprodução, que percebem ali uma potencialidade maior do que a de exclusivamente divertir as pessoas. E são também esses indivíduos através da formação de coleções particulares ou mesmo do seu simples armazenamento, que marcam o “início” de um processo valorativo que passará a atingir mais tardiamente a esfera pública e institucionalizada.

Quando falamos sobre processos de seleção e salvaguarda de bens característicos da nossa cultura, estamos nos remetendo a ações que acontecem a todo o tempo e em todos os espaços sociais, com propósitos e modos bastante diversificados. No entanto, a ideia de uma atribuição de valor compartilhada coletivamente por qualquer grupo social que seja, nos aponta para uma dimensão do reconhecimento cultural que põe em evidência não só as transformações humanas, mas o desejo de permanência e de sua própria sobrevivência através dos traços e vestígios materiais/imateriais, nos conduzindo a uma categoria particularmente complexa, problemática e controversa, mas não menos necessária, que é o patrimônio cultural.

No momento em que interpretamos as potencialidades dos registros audiovisuais digitais pela via documental, implicitamente agregamos à sua constituição um dado valor representativo. Chagas (1994) simplifica essa aproximação afirmando que a partir da ideia de documento, entendido também como um “bem cultural”, nós somos levados à própria noção de patrimônio. De forma bastante simplificada este patrimônio é definido pelo autor (ibid, p. 37) enquanto “um conjunto de bens culturais sobre o qual incide determinada carga valorativa”, como algo que está associado a uma ideia de “herança paterna” e que é passado de geração em geração através do tempo.

De acordo com o antropólogo José Reginaldo Gonçalves (2007, p. 108), a palavra patrimônio transita no nosso cotidiano nas mais variadas conformações, desde as referências correlacionadas ao patrimônio imobiliário, financeiro e econômico, como aos patrimônios arquitetônicos, culturais, históricos, artísticos, etnográficos, ecológicos, genéticos e até mesmo às suas formulações mais recentes, como é o caso dos patrimônios imateriais.

Além de ressaltar uma dimensão realmente vasta do termo, o autor propõe que o patrimônio identificado enquanto categoria de pensamento, representa uma importância substancialmente significativa “para a vida social e mental de qualquer coletividade humana” (ibid, 109) e não apenas para às sociedades modernas do ocidente, como o assunto comumente parece estar interligado.

Desta maneira, Gonçalves (2007, p. 109) explica que:

Muitos são os estudos que afirmam que essa categoria constitui-se em fins do século XVIII, juntamente com os processos de formação dos Estados nacionais. O que não é incorreto. Omite-se no entanto o seu caráter milenar. Ela não é simplesmente uma invenção moderna. Está presente no mundo clássico, na idade média e a modernidade ocidental apenas impõe os contornos semânticos específicos que ela veio a assumir.

Pensando nesta abrangência terminológica, Maria Leticia Ferreira (2006, p. 79), enfatiza que o termo patrimônio faz parte de uma variedade de expressões contemporâneas que apresentam como principal marca a pluralidade de significações. Neste sentido, inúmeras definições foram elaboradas no desdobrar da história, de modo que sua interpretação decorrerá sempre de um contexto temporal específico e determinado.

Talvez a ideia que Gonçalves evidencie de que as dinâmicas patrimoniais estejam presentes em práticas milenares, mas o entendimento sobre sua constituição ser geralmente atrelado a um contexto moderno e ocidental, possa ser “justificado” pelo uso e apropriação de uma dessas suas pluralidades interpretativas que acabou tendo maior reverberação no tempo, seja lá quais mecanismos de poder estejam envolvidos nessa relação.

É igualmente importante salientarmos que, até muito recentemente, existia uma diversidade de “bens e manifestações culturais significativos como referências de grupos sociais ‘formadores da sociedade brasileira’ a que não se podia aplicar nenhum instrumento legal que os constituísse como patrimônio” (FONSECA, p. 63). Entretanto, este cenário não se aplicava apenas à realidade brasileira. Historicamente nos deparamos com uma multiplicidade de elementos representativos da cultura sobre os quais, até pouco tempo atrás, não se outorgava o status patrimonial, nem mecanismos legais capaz de salvaguardá-los. O documento audiovisual, neste caso, faz parte de uma dessas manifestações.

Partindo então deste contexto, que nos encaminha a interpretar e problematizar a cultura como “um campo de disputa numa luta de defesa de sentidos, o que implica na necessidade de investigar os contextos institucionais, sociais, políticos, econômicos etc. nos quais a questões culturais estão inseridas” (BOURDIEU, 2011, apud BEZERRA, 2013, p.29). Para que possamos melhor compreender a forma como se deu as discussões que estimularam o “deslocamento” da tipologia documental audiovisual à categoria de “patrimônio audiovisual” num cenário institucionalizado, não podemos desconsiderar, sobretudo, o papel desempenhado pela Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF) e pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO).

A FIAF, como já vimos anteriormente, fundada no ano de 1938 e instituída inicialmente com apenas quatro membros, tem a sua trajetória marcada por atividades que vislumbravam a consolidação de bases para a preservação de filmes através da formação de

comissões técnicas, publicações, parcerias e treinamentos profissionais, que pudessem orientar o desenvolvimento de metodologias e procedimentos cada vez mais adequados para a realização dos trabalhos dentro dos arquivos filmicos.

No intuito então de “transformar a preservação audiovisual num tema de interesse mundial” (BEZERRA, 2013, p. 78), a FIAF firma uma de suas mais importantes parcerias institucionais com a UNESCO, no ano de 1979. Uma parceria que resultará em um dos documentos mais importantes para a reflexão do registo audiovisual enquanto patrimônio cultural: a “Recomendação sobre a salvaguarda e conservação das imagens em movimento” aprovada na Assembleia Geral da UNESCO em 1980, na cidade de Belgrado.

Antes de nos debruçarmos mais detalhadamente sobre a elaboração deste documento e as orientações de preservação audiovisual nele sistematizadas, é importante destacar a abrangência e relevância do papel exercido pela UNESCO nos processos de “legitimação” e proteção dos patrimônios culturais da humanidade, bem como no “desenvolvimento do conceito de cultura na contemporaneidade” (BEZERRA, 2013, p.29), inclusive para que possamos pontuar algumas instâncias que notabilizam a sua atuação e aproximação com a área do audiovisual.

Portanto, a UNESCO, fundada no ano de 1945 na conjuntura do pós-guerra, tem a sua origem pautada na ideia de promoção da paz mundial a partir da “solidariedade intelectual e moral da humanidade” (BEZERRA, 2009, p. 1) e, a partir de então, vem também promovendo uma série de discussões em torno dos caminhos e ações possíveis de serem seguidas para a proteção do patrimônio cultural e natural no âmbito mundial, principalmente baseadas em convenções internacionais que visam criar condições para que seus objetivos de salvaguarda sejam alcançados e materializados.

Tomando como ponto de partida a Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural do ano de 1972, considerada a de maior repercussão política entre os “Estados-membros”, incluindo o Brasil, e com maior adesão da comunidade internacional. Motivada por uma conjuntura de ameaça de destruição e desaparecimento dos bens culturais das nações, nela é considerado que existem lugares no planeta Terra de “valor universal e excepcional” que “devem fazer parte do patrimônio comum da humanidade” (UNESCO, 1972).

Vale explicar que as convenções da UNESCO são reconhecidas como “um processo de definição de normas estabelecido por um estudo submetido à apreciação prévia da comissão executiva à qual estão sujeito e à ratificação ou adesão pelos Estados” (NUNES, 2011, p. 26). Neste caso, estes possuem a autonomia de as aderirem ou não, mas na medida

em que são definidos os mecanismos e regras a serem cumpridos a partir das convenções, entende-se que existe um comprometimento em segui-las.

Na convenção de 1972, por exemplo, além de serem articulados “os conceitos de conservação natural e de preservação de bens culturais”, já evidenciando um entendimento mais amplo do termo “patrimônio”, considerado em seu duplo aspecto – tanto natural, como cultural – fica manifestado também o reconhecimento do protagonismo das comunidades locais para a sua proteção efetiva, ou seja, se coloca em questão a própria necessidade de que haja esse tipo de envolvimento mais localizado para que as ações a favor da preservação realmente aconteçam.

Segundo então, os delineamentos nela estabelecidos, o Patrimônio Cultural Mundial “é composto por monumentos, grupos de edifícios ou sítios que tenham um excepcional e universal valor histórico, estético, arqueológico, científico, etnológico ou antropológico.”, enquanto o Patrimônio Natural Mundial “significa as formações físicas, biológicas e geológicas excepcionais, habitats de espécies animais e vegetais ameaçadas e áreas que tenham valor científico, de conservação ou estético excepcional e universal.” (UNESCO, 1972).

Lembrando que estamos colocando em evidência apenas um dos momentos em que podemos observar o movimento de expansão do pensamento “patrimonialista” – mesmo diante de uma perspectiva que privilegia o patrimônio natural, que é realmente um avanço dentro dessa discussão – percebemos que o conceito de cultura ainda é utilizado de uma maneira restritiva e que reflete justamente “o espaço de atuação escolhido pela Organização nesse primeiro momento” (BEZERRA, 2013, p. 29).

O conceito de cultura utilizado pela Unesco foi sendo ampliado com o tempo, o que se explicita também na agenda das políticas culturais da Organização: partindo do patrimônio material (histórico e artístico), passando pela questão da identidade cultural nos anos 1970 e pela relação entre cultura e desenvolvimento nas décadas seguintes, chegando a questões como o patrimônio imaterial e a diversidade cultural no início do século XXI. Um marco foi a Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais (Mondiacult), realizada no México em 1982. Questionando uma ideia de desenvolvimento que se restringe ao aspecto econômico, afirma-se que desenvolvimento requer “afirmação cultural”. Neste sentido, cultura é definida de forma ampla como: conjuntos de traços distintivos materiais e espirituais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou grupo social. Ela engloba artes e letras, modos de vida, direitos fundamentais ao ser humano, sistemas de valores, tradições e crenças. (BEZERRA, 2013, p. 29)

Diante deste cenário, nos interessa reforçar, que a noção de patrimônio e sua respectiva historicidade no âmbito institucional e das discussões da UNESCO, esteve exposta a uma diversidade expressiva de concepções, inclusive acompanhando e se projetando na construção complexa de conceitos ainda mais fronteiriços, como é o caso da cultura. O que

demonstra um importante repertório de reflexões decorrentes das contribuições engendradas com base nas próprias experiências nacionais, responsáveis também por moldar e implementar políticas para ações e programas que promovessem mudanças na perspectiva de salvaguarda dos seus bens culturais.

Partindo da premissa de que o audiovisual carregou durante bastante tempo o estigma de mero entretenimento tecnológico para as massas – logo, destituído do “valor universal excepcional” adotado como critério para avaliação de bens patrimoniais pela UNESCO – ele só veio efetivamente a ser alvo de suas reflexões e atenção a partir de uma aproximação com a FIAF, no ano de 1979, como já mencionamos anteriormente. De acordo com Bezerra (2009, p. 2), é exatamente esse ano que “marca o início oficial das atividades de consultoria e informação entre as instituições” e a elaboração da *Recomendação sobre a Salvaguarda e Conservação das Imagens em movimento* é somente um dos resultados dessa relação.

A esse respeito Nunes (2011, p. 28) explica que “quando falamos em ‘Recomendações’, referimo-nos às normas elaboradas nas Conferências Gerais que não possuem necessidade de aprovação, e os Estados-Membros são convidados [é como uma sugestão] a aplicar”. Neste sentido, a elaboração desta recomendação é consequência da contribuição de um conjunto de indivíduos do campo da preservação audiovisual que legitimam esse documento como a “síntese de suas práticas” (COSTA, 2013, p. 41).

Nela se traduz o pensamento de que:

as imagens em movimento são uma expressão da personalidade cultural dos povos e que, devido a seu valor educativo, cultural, artístico, científico e histórico, formam parte integrante do patrimônio cultural de uma nação [...]constituem novas formas de expressão, particularmente características da sociedade atual, e nas quais se reflete uma parte importante e cada vez maior da cultura contemporânea [...] constituem também um modo fundamental de registrar a sucessão dos acontecimentos, e que, como tal, são testemunhos importantes e muitas vezes únicos de história, modos de vida e cultura dos povos, bem como da evolução do universo. (UNESCO, 1980, apud BEZERRA, 2013, p. 259)

Nesta perspectiva, a recomendação define como um de seus princípios gerais, que todas as produções cinematográficas, videográficas e televisivas nacionais, produzidas em cada Estado-Membro, sejam reconhecidas como “parte integrante de seu patrimônio de imagens em movimento”. Considerando que este patrimônio constitui-se por “qualquer série de imagens captadas e fixadas em um suporte (independentemente do método de captação das mesmas e da natureza do suporte[...] que, ao serem projetadas, dão uma impressão de movimento” (ibid, p. 261).

Partindo desse reconhecimento, a salvaguarda deste patrimônio passa a ser como para as demais formas de registro item prioritário no referido documento que recomenda:

Deveriam ser tomadas as medidas adequadas para que o patrimônio constituído pelas imagens em movimento tenha uma proteção física apropriada contra a deterioração causada pelo tempo e pelo meio ambiente. [...]Deveriam ser tomadas medidas para impedir a perda, a eliminação injustificada ou a deterioração de qualquer dos itens que integram a produção nacional. [...]Deveria ser facilitado o mais amplo acesso possível às obras e fontes de informação que representam as imagens em movimento incorporadas, salvaguardadas e conservadas por instituições públicas ou privadas de caráter não lucrativo. [...] deveriam ser organizadas atividades de informação pública com objetivo de inculcar nos círculos profissionais interessados uma visão geral da importância das imagens em movimento para o patrimônio nacional e a conseqüente necessidade de salvaguardá-las e conservá-las como testemunhos da vida da sociedade contemporânea. (ibid, p. 261-262)

A partir disso, do nosso ponto de vista os principais aspectos evidenciados na recomendação da UNESCO que merecem destaque, são: 1) A constatação da fragilidade e vulnerabilidade dos documentos audiovisuais. 2) A necessidade de serem criados novos espaços de salvaguarda para imagem em movimento, principalmente em países que ainda não possuíam arquivos filmicos. 3) A introdução de instrumentos legais que garantissem o depósito compulsório desses bens culturais produzidos nacionalmente em seus próprios arquivos, além da guarda voluntária de materiais audiovisuais estrangeiros. 4) A importância dos diversos países reconhecerem o audiovisual enquanto patrimônio cultural de suas próprias nações. (BEZERRA, 2009, p.3)

No entanto, apesar do número significativo de itens abarcados no documento, verifica-se a existência de algumas inconsistências e contradições. Bezerra (2009, p.2-3) aponta algumas delas, como o fato de ser recomendado o acesso ao patrimônio audiovisual da forma mais abrangente possível e ao mesmo tempo o próprio documento impor os limites da legislação dos direitos autorais e da “soberania das nações”. Da mesma forma que, contraditoriamente, se restringe as práticas de preservação às fronteiras de cada Estado-Nação mas ao mesmo tempo se reconhece que o audiovisual faz parte de um patrimônio ainda maior, que é o “patrimônio da humanidade em seu conjunto”, logo, o interesse de sua salvaguarda não diz respeito apenas ao país que o “produz”.

É de extrema importância que essas questões sejam colocadas em debate, porque na medida em que a carga valorativa do patrimônio incide sobre o documento audiovisual, se ampliam também os problemas e desafios em lidar com esse outro espaço de disputas e poder que os bens culturais institucionalmente legitimados passam a ocupar.

Dando continuidade ao decurso de aproximação com as imagens em movimento, de acordo com Bezerra (2009, p. 3) são identificadas três outras instâncias da Unesco que se alicerçam às práticas de preservação do patrimônio audiovisual: o Fundo UNESCO/FIAF para preservação do patrimônio filmico (1995), o Programa Memória do Mundo(1992) e o

ICCROM, International Center for the Study of Preservation and Restoration of Cultural Property.

No que diz respeito ao FUNDO UNESCO/FIAF, ele é considerado um fruto da consolidação da cooperação entre as duas entidades. Sua criação foi impulsionada com o objetivo de financiar e promover várias atividades na área da preservação fílmica, como a realização de restauro de obras audiovisuais, o mapeamento de filmes nacionais, a aquisição de equipamentos, o treinamento de profissionais da área, além de intercâmbios entre as instituições, ensino e pesquisa. Já os recursos que constituem a principal fonte de renda desse fundo, ainda que ele apresente algumas fragilidades, são provenientes de doações governamentais e de colaborações voluntárias de instituições públicas e privadas. (BEZERRA, *ibid*, p. 3)

Já o ICCROM, é reconhecido como uma espécie de centro de pesquisa e formação profissional na área da preservação do patrimônio cultural mundial. Na prática, é um órgão que tem estabelecido uma rede mundial de profissionais e instituições especializadas na preservação e restauração dos mais variados bens culturais. E apesar do audiovisual não ter sido foco de seu trabalho desde sua fundação em 1959, no ano de 2006 é criado o SOIMA, um programa voltado exclusivamente para a preservação dos acervos de imagem e som. (*ibid*, p.7)

Por último, temos o Programa Memória do Mundo, criado no ano de 1992, que se destina à salvaguarda do patrimônio documental da humanidade, não só na sua abrangência mundial, mas também operando à nível nacional, regional e local. Em linhas gerais, o programa objetiva viabilizar a preservação e o acesso a esses documentos, a fim de que haja uma maior conscientização a respeito de sua importância e existência. Mesmo que não seja um projeto voltado especificamente para o audiovisual, sua definição incorpora também documentos dessa natureza, como é o caso dos filmes dos irmãos Lumière e os Arquivos Audiovisuais da Luta Contra o Apartheid, da África do Sul, que, juntamente com outras coleções e documentos, até o ano de 2007 faziam parte dos oito filmes inseridos no Registro da Memória do Mundo (*ibid*, p. 5-6).

Uma personalidade importante de ser retomada neste momento da discussão, por sua vez, é o arquivista audiovisual, já mencionado anteriormente, Ray Edmonson. Isto se dá principalmente em razão do seu protagonismo no desenvolvimento dos preceitos gerais do próprio Programa Memória do Mundo (COSTA, S., 2013, p. 44) e pelo fato dele ter sido responsável por uma das mais reconhecidas definições de patrimônio audiovisual, que diz:

O patrimônio audiovisual inclui, mas não é limitado a, o seguinte:

(a) Som gravado, rádio, filme, televisão, vídeo ou outras produções que incluem

imagens em movimento e/ou registos sonoros, quer tenham sido ou não intencionalmente concebidas para divulgação pública.

(b) Objectos, documentos, trabalhos e elementos intangíveis relacionados com os documentos audiovisuais, quer vistas de um ponto de vista técnico, industrial, cultural, histórico ou outro; isto incluirá material relativo ao filme, radiodifusão e indústrias de gravação, como literatura, guiões, fotografias, cartazes, materiais publicitários, manuscritos, e artefactos como equipamento técnico ou roupas.

(c) Conceitos como a perpetuação de ambientes em via de desaparecimento associados com a reprodução e a apresentação destes meios. (EDMONDSON, 1998, p. 7)

Na perspectiva de Edmondson (1998), e talvez esta seja mais uma de suas contribuições para o campo teórico da preservação audiovisual, a dimensão deste conceito de patrimônio acaba sendo incorporada e apreendida de maneiras distintas pelos arquivos de filmes, que irão adaptá-lo às suas conformações geográficas, temporais e mesmo temáticas. O que parece ser uma simples constatação, mediada pela explícita diferença de realidades de cada um desses arquivos, nos parece possível de ser interpretada também como um tipo de reconhecimento de que qualquer prática de preservação em torno de determinado bem cultural, precisa levar em consideração também seus próprios parâmetros de execução e valoração. Partindo desta premissa, as referências e experiências externas, certamente nos iluminam, mas só o exercício de reconhecimento da singularidade de nossas dinâmicas de significações e limites de atuação, parecem realmente trazer avanços e novas perspectivas para essa discussão.

Visto que adentramos a seara das “particularidades” e que analisar a preservação audiovisual na perspectiva do patrimônio cultural parte da ideia de que, para se constituir como tal, é necessário que este patrimônio seja reconhecido e valorizado. Sem esquecer que este reconhecimento é um processo que atravessa as relações sociais historicamente situadas e, portanto, pressupõe apropriações de valores nem sempre “conscientes”. É importante compreendermos, como aponta Canclini (1994, p. 96) que “diversos grupos se apropriam de forma desigual e diferente da herança cultural [...]Por isso, a reformulação do patrimônio em termos de capital cultural tem a vantagem de não representa-lo como um conjunto de bens estáveis e neutros [...] mas sim como um processo social”

Para o antropólogo Joel Candau (2016, p. 58-59) que, em certa medida, parece compartilhar desse pensamento ao fazer referência a Marc Guillaume, identifica o patrimônio como uma espécie de “aparelho da memória”, no sentido de que as práticas exercidas para dar permanência aos testemunhos do passado se realizam por meio de invenções históricas, particularmente da “ilusão de continuidade” ou mesmo dos “imaginários de autenticidade que inspiram as políticas patrimoniais”, como também sugere Poulot. O autor considera que “as

representações do patrimônio como bens compartilhados no interior de um grupo particular e como expressão de uma comunidade específica conduz, muito facilmente, a tentativas de naturalização da cultura” (ibid. p. 61).

Neste sentido, inúmeros discursos oficiais marcam a defesa de uma suposta cultura nacional autêntica e de uma ideia universalizante do patrimônio, ideias que só reforçam as hierarquias sociais, a padronização das concepções de pertencimento e a objetificação das diferenças.

Por outro lado, da mesma maneira que é importante destacar e reconhecer o papel da UNESCO e da FIAF para o fomento do campo de preservação audiovisual, é, em igual medida, necessário que possamos caminhar sempre com recuo crítico ao tratarmos das instituições mediadoras da memória e das práticas de salvaguarda do patrimônio.

Por esta razão, diante de tudo que foi exposto, cabe também questionarmos, até que ponto é benéfico esse tipo de assistencialismo patrimonial internacional? Quais são realmente os interesses “comuns” intermediados pela noção de patrimônio da humanidade? De que forma critérios universalmente aceitos colaboram com as iniciativas locais na preservação de seus bens culturais? E ainda, em que momento, se eles existem, as trocas de saberes e o compartilhamento de experiências dão lugar a imposição arbitrária de critérios de valoração cultural, como mais um instrumento de dominação para que os espaços de legitimação de poder permaneçam iguais?

Portanto, guiados pelo horizonte fértil das perguntas – e das questões citadas –, mais do que pela busca precisa de respostas, começaremos a tratar das especificidades da preservação dos registros audiovisuais no seu formato digital, o que aprofunda ainda mais nosso campo de discussão, evidenciando outros tipos de relações e novas possibilidades de organização e construção de memórias, institucional e não institucional, a partir de uma perspectiva descentralizadora da produção de imagens.

2.3 CONTEXTOS, PARTICULARIDADES E PREMÊNCIAS DO DIGITAL

Se já parece suficientemente desafiador a preservação de documentos audiovisuais na sua dimensão analógica, visto que é a partir do cinema que as películas se constituem meios de registro da informação cinematográfica, e que preservar a imagem em movimento compreende também a salvaguarda do seu universo contextual, formado pelos processos técnicos, saberes e uma diversidade de objetos e documentos que possibilitam a sua realização, fruição e posterior interpretação.

Levando em conta que o registro audiovisual desde sua primeira conformação necessita do aparato tecnológico para sua reprodução e acesso, o avanço das tecnologias de comunicação vai provocar sensíveis mudanças na forma de se registrar a “realidade” e é o contexto digital que marcará o contorno dessas transformações e do objeto de estudo deste trabalho.

De acordo com Simis (2007, apud BEZERRA, 2013, p.19) são as tecnologias digitais que irão desconectar “os produtos de entretenimento das mídias específicas [...] os fazendo adaptáveis a múltiplas plataformas”. Neste sentido, Bezerra indica que o audiovisual na perspectiva da contemporaneidade deve ser pensado de forma integrada, ou seja, percebido através dos então instaurados trânsitos e confluências com outras mídias, a exemplo da televisão e da internet.

Apesar de não se debruçar sobre esta temática especificamente, Bezerra chama atenção para uma questão que parece ser consenso entre os pesquisadores da área, o fato do contexto digital, cujo desenvolvimento ainda é muito recente, colocar em pauta muito mais perguntas do que respostas.

Compartilhando deste pensamento, em entrevista à Danielle de Noronha, o pesquisador e responsável pela área de conservação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), Hernani Heffner, diz o seguinte sobre a preservação dos filmes em formato digital:

A gente ainda não se organizou para avaliar por quais padrões de fato pode se desenvolver uma preservação adequada desse suporte até porque esses padrões ainda são alvo de uma discussão mundial. O caminho ninguém ainda descobriu, não se formalizou, e existe ainda um componente muito difícil de ser contornado que é a própria natureza dessa tecnologia digital que muda o tempo todo. Cuidar da película era relativamente simples nesse sentido porque era uma tecnologia que mudava na sua base muito pouco. O que no digital não é a mesma coisa. (HEFFNER apud NORONHA, D. , 2014)

Para refletir sobre as preocupações elucidadas por Heffner trazemos mais uma vez o pensamento de Johanna Smit. Se antes Smit (1993) designava o campo de salvaguarda dos documentos audiovisuais como um “no man’s land” profissional, o contexto digital parece expandir ainda mais as suas fronteiras, de modo que se torna premente o esforço e cooperação não só entre as áreas das Ciências da Informação e Comunicação bem como da Tecnologia da Informação e das diversas instituições detentoras deste tipo de acervo, para que seja possível o desenvolvimento de procedimentos e políticas capazes de garantir a sua proteção e acessibilidade.

Diante então das divergências disciplinares que permeiam as definições acerca dos artefatos audiovisuais digitais, e do desafio sempre permanente em lidar com sua

característica transitoriedade, importa neste momento entendermos os processos de transformação tecnológica no seu contexto social e, em certa medida, as redefinições de paradigmas informacionais que elas presumem demandar.

O Sociólogo espanhol, Manuel Castells, (2005, p.43), enfatiza que embora a revolução tecnológica da informação penetre em todas as camadas da vida humana, a sociedade não é definida pela tecnologia. Diferentemente do que outras interpretações orientam, o autor considera que nem as novas estruturas e processos sociais se originam das transformações tecnológicas de forma determinista, nem as transformações tecnológicas possuem seu curso escrito pela sociedade. Do seu ponto de vista, a tecnologia é compreendida como a própria sociedade e “a sociedade não pode ser entendida ou representada sem suas ferramentas tecnológicas” (CASTELLS, 2005, p. 43).

Em consonância com esta perspectiva, Pierre Lévy (1999, p. 22) reforça a ideia de que:

É impossível separar o humano de seu ambiente material, assim como dos signos e das imagens por meio dos quais ele atribui sentido à vida e ao mundo. Da mesma forma, não podemos separar o mundo material – e menos ainda sua parte artificial – das ideias por meio das quais os objetos técnicos são concebidos e utilizados, nem dos humanos que os inventam, produzem e utilizam.

Desta maneira, a relação sociedade-tecnologia, é resultado de um esquema de múltiplas interações que não se resume a uma dinâmica exclusiva e determinista de causa e efeito único, muito embora exista a marcante influência entre ambas, como podemos observar no trecho a seguir:

Sem dúvida, a habilidade ou inabilidade de as sociedades dominarem a tecnologia e, em especial, aquelas tecnologias que são estrategicamente decisivas em cada período histórico, traça seu destino a ponto de podermos dizer que, embora não determine a evolução histórica e a transformação social, a tecnologia (ou sua falta) incorpora a capacidade de transformação das sociedades, bem como os usos que as sociedades, sempre em um processo conflituoso, decidem dar ao seu potencial tecnológico (CASTELLS, 2005, p. 44-45)

Compreendendo a tecnologia como “o uso de conhecimentos científicos para especificar as vias de se fazerem as coisas de uma maneira reproduzível” (ibid, p. 67) cujas implicações são também de ordem social e cultural, parece no mínimo curiosa e sintomática a dificuldade existente em se reconhecer essas interações.

Na maioria das vezes, como indica Lévy (1999) as técnicas são analisadas por uma certa tradição de pensamento, como elementos próprios de um outro mundo, ou ainda de um suposto universo das máquinas, alheias a qualquer significação e valoração humana. O que parece um grande equívoco diante do que já mostramos anteriormente, principalmente porque “não somente as técnicas são imaginadas, fabricadas e reinterpretadas durante seu uso pelos

homens, como também é o próprio uso intensivo de ferramentas que constitui a humanidade enquanto tal (junto com a linguagem e as instituições sociais complexas)” (LÉVY, 1999, p.21).

Sendo assim, pensar numa certa centralidade que as tecnologias da informação e da comunicação ocupam nas transformações que vivemos hoje, se configura apenas como um diferente ângulo de interpretação e acesso às novas formas de organização sócio-culturais que se manifestam dia após dia diante dos nossos olhos, por esta razão, a ênfase dada à materialidade e a artificialidade dos fenômenos humanos se mostram tão produtivas e reveladoras quanto outros pontos de vista.

Para Lévy (1999), o que nós distinguimos, grosso modo, como novas tecnologias, “recobre na verdade a atividade multiforme de grupos humanos, um devir coletivo complexo que se cristaliza sobretudo em volta de objetos materiais, de programas de computador e de dispositivos de comunicação”. Desta maneira, estes elementos funcionariam como verdadeiros “amplificadores e extensões da mente humana” (CASTELLS, 1997, p. 69).

Ao analisarmos as atuais configurações da sociedade contemporânea, percebemos que diariamente são produzidos e reproduzidos uma infinidade de informações registradas e difundidas em suportes e formatos dos mais variados, de modo que é possível dizer até, que provavelmente nos dias de hoje produzimos, registramos e armazenamos mais informação do que tudo que já foi registrado pelas gerações que nos antecederam. E é importante considerar ainda, que uma parte significativa dessas informações está moldada em formatos e suportes digitais.

Neste sentido, nada do que foi exposto até então, seria possível de ser realizado em tamanha proporção e contingência sem a existência e o desenvolvimento de duas invenções tecnológicas complementares: o computador e a internet.

Os primeiros modelos de computadores foram concebidos nos Estados Unidos e na Inglaterra no ano de 1945, neste momento definidos como “calculadoras programáveis capazes de armazenar programas” (LÉVY, 1997, p. 31). Há quem diga, assim como Castells (1997), que eles são fruto da mãe de todas as tecnologias, a segunda guerra mundial.

Durante bastante tempo o uso dessas máquinas esteve destinado à elaboração de cálculos científicos executados pelas forças militares, tendo o seu uso disseminado para o contexto civil somente a partir dos anos 60. É importante lembrar que até este período, por mais que fosse provável que o seu funcionamento progredisse continuamente, era difícil prever que existiria um movimento de virtualização tanto da informação como da comunicação capaz de influenciar as dinâmicas da vida social tão fortemente (LÉVY, 1997, p.

31)

A criação e desenvolvimento da internet nas três últimas décadas do século passado, também exerceu uma influência extremamente significativa para essa virtualização da informação bem como para sua dinamização. Resultante de uma combinação de fatores como “estratégia militar , grande cooperação científica, iniciativa tecnológica e inovação cultural” , conforme descreve Castells (1997, p. 82):

A internet teve origem no trabalho de uma das mais inovadoras instituições de pesquisa do mundo: a Agência de Projetos de Pesquisa Avançada (ARPA) do departamento de Defesa dos EUA. Quando o lançamento do primeiro Sputnik, em fins da década de 50, assustou os centros de alta tecnologia estadunidenses, a ARPA empreendeu inúmeras iniciativas ousadas, algumas das quais mudaram a história da tecnologia e anunciaram a chegada da Era da Informação em larga escala.

Para Lévy (1997, p. 31), a virada fundamental para novos usos dos computadores, provavelmente esteja localizada ainda nos anos 70, devido o “desenvolvimento e a comercialização do microprocessador (unidade de cálculo aritmético e lógico localizada em um pequeno chip eletrônico)”. Os anos 80, por sua vez, figuram a conformação contemporânea da multimídia, onde a condição de técnica e a incorporação ao setor industrial, referentes à informática, começam a dar lugar ao seu entrelaçamento com as telecomunicações, o cinema e a televisão, por exemplo. Neste momento a digitalização começa a se inserir no cenário musical, mas o caminho que se desenhava desde então era para que os microprocessadores e as memórias digitais se tornassem estruturas básicas de construção em todo âmbito comunicacional.

É somente no fim dos anos 80 e começo dos 90 que se anuncia um novo horizonte em torno dessas tecnologias digitais e dos fenômenos midiáticos em expansão, como podemos examinar abaixo nas palavras abaixo:

Sem que nenhuma instância dirigisse esse processo, as diferentes redes de computadores que se formaram desde o final dos anos 70 se juntaram umas às outras enquanto o número de pessoas e de computadores conectados à inter-rede começou a crescer de forma exponencial. Como no caso da invenção do computador pessoal, uma corrente cultural espontânea e imprevisível impôs um novo curso ao desenvolvimento tecno-econômico. As tecnologias digitais surgiram então, como a infra-estrutura do ciberespaço, novo espaço de comunicação, de sociabilidade, de organização e de transação, mas também novo mercado de informação e do conhecimento. (LÉVY, 1999, p. 32)

Ao utilizar o termo ciberespaço para caracterizar este novo cenário, Lévy (ibid, p. 17) coloca em evidência um recente meio de trânsito comunicacional que surge a partir da interligação mundial dos computadores. Explicitando não apenas a constituição material da comunicação digital, mas toda uma teia complexa de informações que este espaço abriga, bem como a presença humana que nela transita mantendo-a em constante transformação e

crescimento.

Diante desta conjuntura, nos deparamos também com o neologismo “cibercultura”, proposto pelo mesmo autor (ibid, p. 17) como “o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço” e que será de extrema relevância para compreendermos os arranjos culturais sobre os quais se estruturam os próprios documentos digitais .

No que diz respeito especificamente à constituição digital dos documentos audiovisuais, Souza (2009, p. 296) considera que a incorporação desta tecnologia no âmbito do cinema é a mais contemporânea inovação vivida por um tipo de expressão artística e industrial que já foi marcada por constantes transformações no decorrer da sua breve história de pouco mais de um século. Neste sentido, a revolução digital é encarada como a de maior expressividade no fazer cinematográfico, mais do que as modificações impostas pela transição que ocorreu do cinema mudo para o cinema sonoro, por exemplo. O que se justifica especialmente pela maneira como sua apropriação interferirá em todas as etapas da cadeia produtiva dos filmes, inclusive na sua preservação.

Na tentativa de localizar mais precisamente quando este cenário começa a mudar, recorreremos mais uma vez a Souza (ibid, p. 296) que elenca alguns marcos importantes de serem mencionado:

A Revolução digital começou, discretamente, com o som. Ao longo da década de 1980, os padrões analógicos de captação sonora foram paulatinamente substituídos por equipamentos que transformavam as ondas sonoras em arquivos digitais armazenados em Digital Audio Tapes (DAT). A reprodução digital do som chegou às salas de cinema em 1993, com o lançamento de **Jurassic Park/O Parque dos dinossauros** (Steven Spielberg) que introduziu o formato desenvolvido pela Digital Theater Systems DTS 5.1. Jurassic Park foi também um divisor de águas em termos de imagem: pela primeira vez personagens criadas digitalmente (os dinossauros) foram transferidas para a película cinematográfica e ocupavam tanto ou mais espaço na ação quanto os seres e objetos filmados ao vivo. A edição foi a próxima frente ocupada pela tecnologia digital. Uma vez captadas as imagens em película, o material é transferido para arquivos digitais e toda a operação de montagem realiza-se em computador. Apenas completada a operação volta-se à película, para a montagem do negativo. As moviolas, as coladeiras de tape, os rolos de copião, as bandas de magnético – todas as manipulações tradicionalmente envolvidas na edição de um filme tornaram-se obsoletas. [...] Câmeras digitais são cada vez mais empregadas para filmagens e, em 2000, **Dancer in the dark/Dançando no escuro** (Lars Von Trier) foi o primeiro filme inteiramente captado com equipamento DV (Digital Video) a ganhar uma Palma de Ouro no Festival de Cannes. (SOUZA, 2009, p. 288, grifos do autor)

Além dos eventos apontados acima pontuamos também uma outra mudança importante introduzida pelo digital, diz respeito à transição da imagem fotoquímica para a imagem sintética. Sobre esta questão, a professora e pesquisadora de Comunicação e

Semiótica, Lúcia Santaella, no seu artigo “Os três paradigmas da Imagem” (2005, p. 166), interpreta as imagens sintéticas como o resultado da combinação entre o computador e a tela de vídeo, “mediados por uma série de operações abstratas, modelos, programas, cálculos”. Muito diferente da produção artesanal, físico-química, da imagem ótica das películas.

Antes, porém, de ser considerada uma imagem visualizável, a imagem sintética é caracterizada por Santaella (ibid, p. 166) como:

uma realidade numérica que só pode aparecer sob forma visual na tela de vídeo porque esta é composta de pequenos fragmentos discretos ou pontos elementares chamados pixels, cada um deles correspondendo a valores numéricos que permitem ao computador dar a eles uma posição precisa no espaço bidimensional da tela no interior de um sistema de coordenadas geralmente cartesianas

Partindo deste princípio, os pixels são localizáveis, controláveis e modificáveis, uma vez que estão conectados a uma matriz de valores numéricos que pode também ser completamente penetrável, disponível e inclusive passível de ser retrabalhada. O que configura a imagem numérica como uma imagem em constante transformação, variando sempre entre àquela que se atualiza no vídeo e à virtual, ou o conjunto ilimitado de imagens potenciais calculáveis pelo computador. (SANTAELLA, 2005, p. 166)

Pensando sobre a abrangência do caráter transformador e complexo dos novos modelos de visualização impostos pelo digital, por mais que o cinema seja uma grande referência para avaliarmos a introdução desta tecnologia no universo do audiovisual, segundo os dados apresentados pelo relatório “The digital dilemma”, produzido pelo Comitê de Ciência e Tecnologia da Academia de Artes Cênicas e Ciências Cinematográficas de Hollywood no ano de 2007 e editado pela Cinemateca Brasileira em 2009, outras indústrias além do Cinema e da Televisão, como é o caso das indústrias de defesa, inteligência, ciência, medicina e educação, também utilizaram procedimentos analógicos de produção de imagem para os mais variados fins em seus campos de atuação.

Consequentemente, a ampla difusão das técnicas audiovisuais digitais acabou sendo aplicada aos mais variados contextos, de modo que não somente as facilidades e possibilidades de uso instituídas pela sua nova formatação, mas principalmente os recentes desafios que sua necessidade de guarda, proteção e acesso inauguravam, seriam também compartilhados pelos diferentes campos de conhecimento.

Tal qual já parece anunciado, o número de problemas decorrentes do avanço acelerado e desordenado da tecnologia informacional e comunicacional são os mais variados possíveis e estão presentes nas diversas atividades de natureza humana dentro das sociedades contemporâneas.

Um dos principais dilemas promovidos pela tecnologia digital diz respeito ao que os estudiosos da área chamam de “amnésia digital”, ou seja, o risco iminente da perda dos diversos registros gerados em todos os campos do conhecimento – inclusive no campo da imagem em movimento, da memória e do patrimônio – informações estas que confiamos a dispositivos tecnológicos que estão se atualizando num ritmo cada vez mais acelerado e tornando-se obsoletos em igual velocidade.

A urgência da sociedade contemporânea em transformar tudo – textos, imagens, vídeos, música, tudo – para formatos digitais é justificada pela enorme economia de espaço físico de armazenamento e, sobretudo, pelos extraordinários ganhos de produtividade e eficiência proporcionados pela otimização dos fluxos de trabalho e a facilidade de manipulação. Isto sem falar nas facilidades de acesso aos estoques informacionais, públicos e privados que, por si só, são um fenômeno novo e sem precedentes, como também é a sua outra face: a facilidade de produção, edição, publicação, integração e distribuição de informação em formatos digitais pelos meandros das redes computacionais mundiais. (LUKESH apud SAYÃO, 2009, p. 183)

Entretanto, diante de todas essas qualidades e potencialidades atribuídas aos documentos digitais, não podemos, por ignorância ou negligência, compactuar com uma ideia equivocada difundida por algum tempo a seu respeito, a suposição de que “a documentação digital estaria livre dos problemas tradicionais relacionados ao acondicionamento, degradação do suporte, obsolescência, falta de confiabilidade e espaço de armazenamento” (INNARELLI, 2011, p. 75).

Muito pelo contrário, como o próprio Innarelli (ibid, p. 75) sugere, o pouco tempo de convívio e experiências com este tipo de tecnologia, apenas comprovou que ela por conta própria não só não resolve todas estas problemáticas, como origina novos desafios e reflexões, completamente dependentes da intervenção humana e de políticas preservacionistas que garantam a sua salvaguarda.

Dentro deste contexto de incertezas, talvez não haja desafio maior para os bibliotecários, arquivistas e demais profissionais de informação e conhecimento, neste começo de século, do que garantir meios de acesso à informação digital às futuras gerações, para que elas não sejam ameaçadas ou sofram os efeitos de algo catastrófico, como uma era do esquecimento. A questão essencial que se coloca para a sociedade da informação pode muito bem ser como salvaguardar a nossa memória digital. (LUKESH apud SAYÃO, 2009, p. 183)

Neste sentido, a preocupação de salvaguarda dos objetos digitais é compartilhada por todos os profissionais que lidam com a preservação da memória e do patrimônio, sendo relevante citar também os museus, que passam em igual medida a construir acervos digitais, seja a partir da digitalização das suas coleções, da guarda de documentos dessa natureza ou pela própria necessidade de atender as demandas sociais do livre acesso as informações referentes ao seu acervo.

Ao considerarmos que o termo preservação digital não possui um entendimento muito preciso, compartilhando da definição elaborada pelo Comitê Conjunto de Sistemas de Informação do Reino Unido (apud THE SCIENCE AND TECHNOLOGY COUNCIL, 2015, p. 43), podemos compreendê-la da seguinte forma:

A preservação digital consiste em uma série de ações e intervenções necessárias para garantir o acesso confiável e contínuo de objetos digitais autênticos, pelo tempo que forem considerados valiosos. Essas ações e intervenções abrangem não apenas as atividades técnicas, mas também todas as considerações estratégicas e organizacionais relativas à sobrevivência e ao gerenciamento do material digital. [...] Os objetos deixarão de ser acessíveis sem o gerenciamento e intervenção ativos. O maior risco ao acesso a objetos digitais é o desenvolvimento contínuo de hardware e software. Muitos formatos ou arquivos digitais dependem de um ambiente computacional particular para uma representação precisa de seu conteúdo. Qualquer modificação no ambiente de renderização dos dados pode resultar em modificações na representação da reconstituição de um determinado recurso – ou resultar na total impossibilidade de sua reconstituição.

Em linhas gerais, Miguel Ferreira (2006, p. 20) também contribui com este delineamento conceitual, designando como preservação digital:

o conjunto de actividades ou processos responsáveis por garantir o acesso continuado a longo-prazo à informação e restante património cultural existente em formatos digitais. A preservação digital consiste na capacidade de garantir que a informação digital permanece acessível e com qualidades de autenticidade suficientes para que possa ser interpretada no futuro recorrendo a uma plataforma tecnológica diferente da utilizada no momento da sua criação.

Diante destas definições, observamos que a prática preservacionista em torno dos documentos digitais exige um esforço permanente para enfrentar um ambiente de constante transformação. Mais do que preservar os suportes informacionais, a preservação digital prioriza a preservação dos conteúdos, de forma que o acesso a esses conteúdos vai demandar sempre o acesso a um novo contexto tecnológico que permita a sua reprodução.

Neste sentido, de acordo com o Comitê de Ciência e Tecnologia da Academia de Artes Cênicas e Ciências Cinematográfica de Hollywood (2009, p. 2), a prática de salvaguardar bens digitais é demasiadamente grande para ações isoladas e fragmentadas. Tornando-se imprescindível a consolidação de políticas e planos de trabalho que assegurem a permanência e estabilidade desses acervos.

No que diz respeito às particularidades do documento audiovisual no contexto cinematográfico, os objetos digitais abarcam: sequências de quadros de imagem digital que formam matrizes digitais, múltiplas bandas sonoras digitais, bandas de diálogos da versão estrangeira, arquivos de texto contendo legendas em idiomas variados. Podendo incluir também, os originais de câmera digital, os arquivos digitais de áudiostem, os arquivos de áudio pré-mixados ou pré-sonorizados e outros ativos digitais. (THE SCIENCE AND

TECNOLOGY COUNCIL, 2009, p.2)

Ao mesmo tempo, o desafio fundamental enfrentado no estabelecimento de sistemas digitais seria o de igualar ou superar as vantagens existentes nos sistemas de salvaguarda de películas. Sendo que nestas vantagens estão inclusos:

os padrões adotados mundialmente; a garantia de acesso de longo prazo (no mínimo 100 anos) sem nenhuma perda de qualidade; a possibilidade de se criar duplicatas das matrizes que satisfaçam as necessidades e oportunidades futuras (e ainda desconhecidas); a qualidade de imagem e som que iguale ou exceda a qualidade do negativo original de câmera e a do negativo óptico de som; a independência em relação a mudanças de plataformas tecnológicas; a interoperabilidade; e a imunidade com relação ao aumento progressivo de investimento financeiro.(THE SCIENCE AND TECHNOLOGY COUNCIL, 2009, p.2)

Interessa informar que manter essas condições favoráveis para a salvaguarda dos documentos audiovisuais digitais não equivale a adoção dos mesmos princípios e estratégias destinados aos filmes analógicos, como o que recomenda, por exemplo, a filosofia de “armazenar e ignorar”. De fato, a salvaguarda dos bens digitais não significa apenas armazenar os discos rígidos, as fitas magnéticas de dados ou os discos ópticos em um mesmo espaço onde se encontram guardados outros arquivos analógicos existentes. O acesso em longo prazo a essas mídias não poderiam ser garantidos apenas com o controle adequado de temperatura e umidade em determinado ambiente. A preservação desse tipo de dado acaba exigindo procedimentos e estratégias mais ativas, além da colaboração contínua entre os produtores da imagem em movimento, os usuários e as suas instituições de guarda. (ibid. p. 31)

Precisa ficar claro também, que os problemas colocados frente às informações armazenadas digitalmente não se limitam às questões tecnológicas. Existe um conjunto diversificado de fatores, desde financeiros a metodológicos, que situam este tipo de preservação em um cenário extremamente vasto, complexo e instável.

Howell (2000, apud Innarelli, 2012, p. 319) nos ajuda a compreender esta “condição” ao dizer que nós “temos mais de 2 mil anos de experiência na preservação de manuscritos, mais de 200 anos na preservação de documentos feitos por máquinas, mas experiências de preservação digital ainda são pouco comprovadas e experimentadas”, indicando que podemos prever muitas coisas, mas não afirmar nenhuma delas.

As práticas e conhecimentos na preservação de acervos digitais já estão em curso, apesar da escassa bibliografia nacional referente à preservação dos registros audiovisuais digitais especificamente, encontramos algumas recomendações e estratégias que colocam essas experiências em debate.

Neste momento, no entanto, levando em consideração a fragilidade dos documentos

digitais e às recorrentes ameaças que envolvem à sua obsolescência tecnológica, ao constatarmos que o Museu Afro-brasileiro da UFBA também representa um espaço que produz e armazena registros audiovisuais que já nasceram no formato digital, surge a necessidade de pesquisar estes documentos na tentativa de fomentar o seu reconhecimento como referenciais de memória, cultura e representação identitária, e ao mesmo tempo identificar o potencial irradiador das mais heterogêneas narrativas resultantes de sua imagem reproduzida.

Portanto, no capítulo a seguir analisaremos mais profundamente o lugar que estes documentos ocupam dentro de um contexto museológico delimitado, de que maneira a imagem em movimento em sua dimensão digital pode se configurar também como um recurso descentralizado de construção e salvaguarda da memória e , possivelmente, como a imagem institucional do MAFRO está sendo construída e difundida a partir desses audiovisuais.

CAPÍTULO 3 – ESTUDO DE CASO: O MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UFBA E SUA IMAGEM REPRODUZIDA

Diante dos caminhos traçados até aqui, foi possível observar que os documentos audiovisuais representam um campo de fluxo e acesso constante de uma diversidade significativa de saberes que só se amplificaram diante da revolução digital. Neste sentido, as instituições tradicionalmente vinculadas à herança cultural, tendem também a ser diretamente afetadas pela virtualização da informação, tanto pelos desafios impostos como pelas potencialidades que essas novas configurações podem suscitar.

A partir das transformações ocorridas também nestes cenários, a gestão desses documentos e as perspectivas de preservação a seu respeito, mais uma vez, passam a ser conduzidas por abordagens bastante distintas. Levando em consideração as especificidades dos acervos pelos quais essas organizações são responsáveis, o enquadramento institucional que condiciona as suas práticas e principalmente os usos e funções que estes documentos exercem dentro de cada um desses espaços.

É importante lembrarmos que muitas vezes esses objetos fazem parte de uma sub-rotina institucional cuja preocupação em torno de sua salvaguarda não é colocada nem em questão, já que em determinados cenários essa conscientização pautada na atribuição de um dado valor documental a registros dessa natureza sequer existe.

Desta forma, independentemente de sua visibilidade e relevância cada vez mais acentuada no mundo contemporâneo e do seu uso cada vez mais recorrente como registro e fonte de informação, é premente percebermos e nos atermos a certas peculiaridades, porque as problemáticas, potencialidades e argumentações em torno de sua existência, mesmo que de alguma maneira sejam ou possam ser compartilhadas, acima de tudo serão sempre plurais, a princípio atendendo interesses e propósitos divergentes. E mesmo que estejamos analisando uma circunstância delimitada, não podemos esquecer que o nosso olhar aponta apenas um caminho, que tanto não inviabiliza os outros como também precisa deles para se estruturar.

O uso das tecnologias da informação e comunicação está cada dia mais presente em nosso cotidiano, isto é um fato. A abrangência pela qual o digital atinge e chacoalha as dinâmicas da vida humana e dos espaços de gestão informacional e de reflexão e salvaguarda da cultura material e imaterial, não poderia deixar de influenciar e de fazer parte também do domínio do Museu Afro-Brasileiro da UFBA. O que nós tentaremos fazer em seguida, é identificar o papel que estes registros ocupam na instituição, o que pode ser observado a partir do seu contexto e o que essa análise pode proporcionar para o aprofundamento desta

discussão.

3.1 ENTRE POTÊNCIAS E INVISIBILIDADES: O DOCUMENTO AUDIOVISUAL DIGITAL NO CONTEXTO DO MAFRO/UFBA

Segundo informações reunidas pelo professor e museólogo Marcelo Cunha na tese “Teatro de memórias, palco de esquecimentos: Culturas africanas e das diásporas negras em exposições” (2006, p. 92), o Museu Afro-Brasileiro da UFBA foi pensado e criado a partir do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO) no ano de 1974, através de um Programa de Cooperação Cultural com Países Africanos e viabilizado por um convênio estabelecido entre os Ministérios das Relações Exteriores e da Educação e Cultura, o Governo do Estado da Bahia, a Prefeitura de Salvador e a Universidade Federal da Bahia, que previa:

a realização de cursos e seminários, edição/divulgação de trabalhos, estímulo a pesquisas, através de bolsas de estudo, recepção a intelectuais africanos, recrutamento de professores para missão educativa e cultural na África, assessoramento a representações brasileiras a manifestações artísticas na África, incentivo à criação artística de temática afro-brasileira, estímulo à criação de núcleos universitários e coleções, bem como o reinício dos congressos afro-brasileiros. (CUNHA, *ibid*, p.92)

Cunha (*ibid*, p.92) assinala que a sua inauguração, no entanto, por uma série de problemáticas relacionadas principalmente a sua instalação no prédio da antiga Faculdade de Medicina, só aconteceu no ano de 1982, com um espaço expositivo extremamente reduzido em relação ao projeto original de 1974 concebido pelo antropólogo e fotógrafo francês Pierre Verger e pela museóloga Jacira Oswald.

Neste momento, ainda que não tivesse à sua disposição o espaço físico compatível com sua proposta inicial e mesmo diante dos impasses políticos, financeiros e burocráticos que marcaram a sua criação, o museu já delineava o seu papel e responsabilidade em retratar e refletir sobre as contribuições africanas na formação cultural brasileira, como é detalhado a abaixo e da seguinte forma:

explicando processos aculturativos no Brasil, produzindo descrições etnográficas dos povos africanos, propiciando a coleta, restauração e preservação de bens culturais afro-brasileiros, visando também incentivar o artesanato e outras manifestações culturais de origem ou de inspiração africana. (CUNHA, *ibid*, p. 92)

Neste sentido, podemos dizer que o museu se origina alicerçado no discurso de compromisso com a representatividade das dinâmicas sociais e culturais africanas e afro-brasileiras e, segundo afirma o historiador Juipurema Sandes (2010, p. 157), “privilegiando a ampla participação da comunidade no seu espaço”, especialmente através de exposições

temporárias, apresentações de grupos de teatro, de dança, de poesia, desfiles de moda, lançamentos literários, e uma série de outras atividades organizadas em parceria com outros indivíduos e coletivos. Ainda que esta aproximação não possa ser considerada uma constante em toda a sua trajetória.

No entanto, para ilustrar esta relação com a comunidade, Sandes (ibid, p. 158) destaca que ainda no ano de 1982, se apresentam no museu:

o Grupo Experimental de Dança do Departamento de Dança da UFBA, sob a direção Profª. Edva Barreto; a Academia Filhos de Oxalá; o Grupo Mirim de Dança da Sociedade Beneficente Recreativa e de Defesa dos Moradores do Bairro do Engenho Velho da Federação e Adjacências; o Afoxé Filhos de Ghandi; o Grupo de Teatro do Bloco Carnavalesco Ilê Aiyê; o Grupo de Dança do Afoxé Badauê; o Grupo Magia, sob a direção de Firmino Pitanga; os Alabês mirins do Axé Opô Afonjá; o Grupo Mirim da Academia de Capoeira Três Amigos, sob a orientação de Mestre Marcelino; a Ala Mirim de Dança do Afoxé Badauê; além do lançamento do livro “O Reino dos Deuses” de Dr. Claudino Mello e as exposições dos quadros de Walter Oliveira e Francisco Santos; das esculturas e entalhes em madeira do Prof. Lamidi Fakeye e das fotografias de Renato Marcelo sobre tipos populares e festas de largo.

Levando em consideração também esta relação com a população, Cunha (2010, p. 95) afirma que desde o momento de sua criação, é possível perceber o reconhecimento da importância deste museu “pelo povo-de-santo, por escolas de capoeira, blocos afro, entre outros segmentos da comunidade baiana”, que acabaram se engajando não apenas na realização de atividades como as que foram citadas acima mas também na tarefa de doar peças para fazer parte do acervo da instituição. Não obstante, ao estar inserido em um contexto de ensino, pesquisa e extensão, a sua realização revela também um interesse cada vez maior por parte da academia e da sociedade civil, pelo conhecimento acerca das culturas africanas e afro-brasileiras, marcando principalmente a pertinência da valorização de questões identitárias e representativas das populações negras, bem como de suas lutas e resistência, no cenário museológico.

Alguns relatos sobre a inauguração do MAFRO/UFBA conseguem nos dar uma dimensão mais precisa de sua relevância social enquanto museu universitário e das contribuições e esforços coletivos tão necessárias para a sua materialização e manutenção, como fica explícito na fala do então Reitor da UFBA, o professor Luiz Fernando Macedo Costa (1982, apud JESUS, 2015, p. 7), que declarou:

A criação deste Museu Afro-Brasileiro atende a compromisso assumido pela Universidade há oito anos atrás; sublinha a relevância do componente negro na formação sócio-cultural de nossa gente; oferece novos subsídios para o ensino e a pesquisa das origens étnicas e históricas desse povo; homenageia um dos segmentos mais representativos da comunidade baiana. Justifica-se, pois, por essas múltiplas razões, o orgulho com que procedemos à sua inauguração. [...]. A conjunção de esforços e de recursos dos poderes federal, estadual e municipal revela a importância que foi atribuída à ideia nascente. [...]. Merece, ainda, particular destaque a colaboração do Banco da Bahia Investimentos S.A. – BBI que, graças a

sensibilidade de espírito público de seus dirigentes, cedeu a esta Universidade, em comodato, o famoso Mural dos Orixás de Carybé. Trata-se, inquestionavelmente, de uma das mais importantes obras da arte contemporânea brasileira, que amplia as dimensões artísticas e estéticas deste Museu. Cumpre ressaltar, além disso, a colaboração espontânea e entusiasta, proveniente da nossa própria coletividade. Neste sentido, as mais renomadas ialorixás do Brasil – Menininha do Gantois, Olga de Alaketo, Stela de Oxossi, Rosemeire – e antigos babalorixás – Miguel do Bogum, Nezinho de Muritiba – vêm aumentando esta coleção a cada dia, com significativas doações.

Desta maneira, a partir do destaque dado ao conjunto de 27 talhas representando os orixás do artista Carybé, é importante falarmos sobre a composição do acervo do MAFRO-UFBA, que é formado principalmente por:

esculturas, máscaras, tecidos, cerâmicas, adornos, instrumentos musicais e jogos africanos, que testemunham a visão de mundo e os conhecimentos técnicos de diversos povos da África Ocidental e Central. Há também objetos de origem afro-brasileira, relacionados às divindades e sacerdotes do candomblé na Bahia. (SETOR RELIGIOSIDADE AFRO-BRASILEIRA, 2006, p.1)

Podemos dizer então, que este acervo é dividido em dois eixos temáticos: o de cultura material africana e o de cultura material afro-brasileira. A maior parte das peças de origem africana provem de doações feitas através do convênio anteriormente citado, adquiridas em sua grande maioria por Pierre Verger, que recebeu a incumbência de formar o acervo oriundo do continente africano. Neste sentido, Verger adquiriu peças do Benin, Gana, Nigéria, mais precisamente da África Ocidental, enquanto às peças de origem afro-brasileiras são fruto de doações tanto de intelectuais, como de artistas e da própria comunidade afro-religiosa da Bahia. Sem contar com outros objetos que também foram recebidos como doação de muitas embaixadas africanas.

Vale lembrar que o nosso objetivo não é dar conta da trajetória histórica do museu, nem dos seus processos de transformação e reestruturação museográfica, uma vez que já existem trabalhos consistentes e minuciosos que tratam desta questão. Também não é nosso interesse nos debruçarmos sobre a análise de suas coleções, apenas quisemos pontuar, mesmo que superficialmente, alguns eventos que envolvem o seu desenvolvimento e que são extremamente importantes para compreendermos o contexto no qual ele se insere.

Seguindo esta premissa, também apontamos algumas particularidades da instituição, traduzidas inclusive pela composição de seu acervo, que nos evidenciam justamente suas camadas de atuação, projeção e o papel que ela ocupa dentro de dinâmicas socioculturais localizadas.

Neste sentido, são essas informações que nos oferecem indícios para chegarmos a algumas considerações: 1) O MAFRO/UFBA é um museu universitário e este enquadramento institucional acaba esboçando e delimitando algumas de suas práticas; 2) O museu já surge

com uma proposta afirmativa de se constituir enquanto espaço de memória e de representação identitária das culturas africanas e afro-brasileiras e este é um compromisso que servirá de baliza para suas ações, o que não podemos perder de vista; 3) As propostas de aproximação e de construção coletiva junto com a comunidade local vão se materializar em atividades heterogêneas que marcam e conduzem a sua trajetória, ou seja, para que possamos compreender a sua abrangência e representatividade, não podemos pensar o museu baseado apenas em sua coleção e na sua estruturação física e expográfica, mas principalmente nas relações que são construídas a partir das trocas estabelecidas com a comunidade, os grupos organizados e os indivíduos ao seu redor; 4) As funções exercidas pelo museu não são estanques nem únicas, as tentativas de materialização de seus objetivos se dão por vias distintas, mas que se entrecruzam em diversos sentidos, desta maneira mais do que colocar em evidência uma ou outra abordagem museológica, tentaremos compreender a maneira como o MAFRO/UFBA articula e “assimila” as demandas contemporâneas da sociedade e da museologia e, principalmente, as questões e problemáticas apontadas e vivenciadas pela comunidade negra, mediadas neste caso pela presença do documento audiovisual digital, dentro e fora da instituição.

Tendo como base essas colocações, para identificar a presença dos registros audiovisuais digitais dentro do MAFRO/UFBA, apesar do conhecimento prévio da existência e armazenamento de alguns vídeos relacionados às exposições temporárias que ocorreram no local, optamos inicialmente pela leitura e sistematização de dados dos seus Relatórios Institucionais – primeiros documentos que tivemos acesso acerca das atividades desenvolvidas no museu – os quais compreendem os anos de 1998 a 2016.

Neste momento nosso objetivo era identificar essas atividades e conseqüentemente verificar a existência ou menção a registros desses acontecimentos no formato audiovisual digital. Ou mesmo alguma referência a gravações de programas televisivos ou outros tipos de materiais de divulgação institucional que pudessemos encontrar em outros espaços.

Ao analisar estes documentos, foi possível coletar informações relacionadas sobretudo às exposições temporárias e “eventos” como palestras, seminários, encontros, feiras, visitas, rodas de conversa, lançamentos de livros, dentre outras ações e programas, que acabaram servindo como referenciais de busca para esta modalidade de documentação.

Interessa destacar que, a partir do relatório de 2004, encontramos uma parte do documento que se destina ao campo “divulgação”, seção onde é relatado momentos em que o museu foi apresentado em algum programa televisivo, exibido em alguma reportagem jornalística ou qualquer outra produção midiática, com o propósito de comunicar o seu acervo

e as suas práticas e mesmo servindo de cenário para outras produções.

Para exemplificar estas ocorrências, selecionamos algumas referências, como segue abaixo:

Na área da divulgação, o museu foi selecionado para ser apresentado no programa “Museus brasileiros” da rede STV (Rede SESC/SENAC de televisão). Um vídeo de 25 min. Foi produzido pela Maria TV e exibido em escala nacional. Durante a Semana da Consciência Negra, o Museu também foi apresentado no programa Soterópolis da TV Educadora. (RELATÓRIO DE ATIVIDADES DO MAFRO-UFBA, 2004)

Ou mesmo:

Durante o ano de 2006 o Museu foi utilizado como local para gravação de várias entrevistas, locais e de outros Estados e Países e foi citado em matérias da imprensa escrita. No mês de novembro foi gravado matéria para ser veiculada no programa Bahia Revista, da TV Bahia. (RELATÓRIO DE ATIVIDADES DO MAFRO-UFBA, 2006)

Na utilização do seu espaço enquanto cenário, segundo consta no Relatório de Atividades de 2009 o “Mafro foi procurado para realização de eventos e entrevistas. Em janeiro funcionou como cenário para a apresentação à imprensa do prêmio recebido pelo Grupo Cultural Nego Fugido, de Santo Amaro, por uma instituição italiana”. Já no documento relativo ao ano de 2010 o “Museu funcionou como cenário para as gravações do projeto conversações da PROAE/UFBA, com a filmagem das entrevistas com professores convidados na sala Carybé. Também foi cenário para gravações da TV Globo e Canal Futura”.

Deste modo, por mais que os documentos audiovisuais digitais se encontrem num cenário marcado pela sua invisibilidade, identificar um espaço nestes relatórios destinado a relatar a existência deste tipo de registro, já sinalizando uma via para seu acesso posterior, nos demonstra que o museu desde logo considerava importante veicular suas atividades e a sua existência através de mídias de comunicação contemporâneas de maior alcance.

E são exatamente essas mídias, responsáveis também por operar como testemunhos reveladores do uso compartilhado deste lugar, que irão nos demonstrar o deslocamento de experiências e perspectivas definidas pela presença de uma diversidade de grupos e pessoas na construção da trajetória desse museu.

Como no período inicial desta pesquisa, o Relatório de atividades do ano de 2017 ainda estava sendo elaborado, foi possível constatar que a maioria das ações realizadas na instituição estavam divulgadas na sua página do Facebook. Sendo assim, buscou-se verificar as atividades desenvolvidas no museu neste ano através desta rede social. Nesta ocasião, além de coletar os dados sobre exposições, palestras, rodas de conversa, etc., como havia sido feito com a documentação oficial impressa, no próprio Facebook localizamos alguns vídeos produzidos pelo MAFRO/UFBA. Gravações curtas exibindo aberturas de exposições, ações

educativas e outros eventos específicos.

O que nos faz perceber em termos práticos o dilema da “amnésia digital” instaurado pelos avanços tecnológicos e comunicacionais que citamos anteriormente. Quer dizer, com a democratização do acesso aos dispositivos de captura da imagem, através da aquisição de simples aparelhos celulares e até mesmo de câmeras profissionais de mais fácil alcance, com a mesma velocidade que produzimos uma quantidade imensa de registros audiovisuais, nós também propiciamos a sua rápida dispersão ao armazená-los em sites, redes sociais, “nuvens”, etc, como se estas fossem permanentes e isentas de desaparecer.

Com isso, no entanto, não estamos sugerindo que o museu considere suas redes sociais como espaço de armazenamento e salvaguarda destes vídeos, não é este o caso, mas pensar essas plataformas e o seu ambiente de instabilidade e constante mudança também nos ajuda a refletir sobre a forma, muitas vezes alarmante, de como estes registros se perdem e se pulverizam com a mesma facilidade e rapidez que são criados. E esta é apenas uma das condições que demonstra a sua fragilidade e a complexidade de responsabilidades imputadas aos profissionais que lidam com a sua salvaguarda, os quais, nesta perspectiva, museólogos estão inclusos.

Por este ângulo, observando que o próprio museu produz vídeos acerca das atividades que promove e que uma parcela reduzida foi encontrada em uma de suas redes sociais, além de já ter em vista a existência de uma documentação residual de exposições temporárias conformadas nesta categoria, iniciamos a partir de então, o levantamento dos registros armazenados nos computadores da instituição.

Para tal, foram analisados quatro computadores e um notebook localizados na sala da Coordenação do MAFRO/UFBA e de uso compartilhado pelos seus servidores. Nestes equipamentos foram encontrados, em sua grande maioria, materiais filmicos relativos às exposições temporárias, vídeos que foram utilizados para compor essas mostras expográficas e que foram transferidos para os computadores, provavelmente no seu processo de montagem. Além do próprio registro de aberturas e encerramentos expositivos e de determinadas ações culturais e educativas, sendo que a maior parte deles encontrava-se dispersa ou em conjunto com outra variedade documental, a exemplo de fotografias, documentos administrativos, etc. No total foram encontrados 72 arquivos audiovisuais sob a guarda do museu (APÊNDICE A).

Ao fazer este levantamento, notamos a presença de determinados arquivos em mais de um dos computadores, salvos em pastas e destinos diversificados, muitas vezes sem nenhuma designação ou com legendas e formatações também distintas. De modo geral, armazenados também de forma fragmentada e sem nenhuma padronização. Apenas utilizando critérios

particularizados resultantes de iniciativas individuais, dificilmente capazes de facilitar o seu acesso e organização. O que nos permite retomar o pesquisador Humberto Inarrelli (2011, p. 76) quando ele reconhece que “os documentos digitais são gerados e incorporados aos sistemas informatizados tendo como ponto de vista seu uso primário e sua operacionalização, com pouca ou nenhuma preocupação em relação à sua gestão e preservação.”.

Em se tratando da Museologia, as temáticas referentes à preservação dos acervos audiovisuais, digitais e analógicos, dentro das discussões no campo do patrimônio cultural – capitaneadas por pesquisadores e órgãos reguladores do patrimônio, bem como pelo setor museológico em sua dimensão profissional e acadêmica – são bastante incipientes, em alguns casos quase inexistentes. O que justifica que em espaços museológicos, que não sejam especificamente museus de imagem e som, mas que possuam sob sua guarda esse tipo de documentação, as ações em prol de sua salvaguarda sejam feitas quase de uma forma “intuitiva”.

Mas antes de pensarmos na necessidade de uma política de preservação e de procedimentos sistemáticos e bem estruturados que contemplem esses documentos, é mais importante ainda, que eles sejam reconhecidos como tal. Porque no próprio caso do MAFRO/UFBA, a presença destes registros dentro da instituição, se origina e se caracteriza, antes de tudo, como recursos e sub-rotinas atreladas a outras atividades que são prioridades e compromissos já consolidados pelo museu.

Neste caso, a sua relevância enquanto fonte irradiadora de informação e memória é invisibilizada principalmente pelo fato desses documentos ocuparem funções secundárias e auxiliares dentro de um conjunto de atribuições desenvolvidas pelos servidores da instituição. Que por sua vez, não possuem, a princípio, nenhuma familiaridade com a salvaguarda deste tipo de registro e nem os conhecimentos e as habilidades técnicas necessárias que possibilitem o seu tratamento ideal.

No entanto, essas são circunstâncias que também não invalidam a construção de alternativas compatíveis com a área de atuação da museologia e a possibilidade de diálogo com outros profissionais capazes de dar suporte a iniciativas que privilegiem a valorização, organização e manutenção desses documentos,.

De qualquer maneira, ainda que estes arquivos não sejam “oficialmente considerados” como documentos que demandam estratégias preservacionistas específicas para que o seu acesso seja garantido às gerações futuras. O fato de eles estarem ali guardados, mesmo de uma maneira não sistematizada, significa que eles possuem algum valor para o museu e talvez este estudo possa ser um primeiro passo para estimular a sua valorização e um posterior

redirecionamento de olhar na busca de práticas que permitam a sua preservação em longo prazo.

Por outro lado, retomando o cenário ainda mais dinâmico e instável da internet. A partir das referências coletas durante o levantamento da documentação audiovisual presente na instituição. Encontramos também vídeos produzidos por indivíduos, grupos, programas televisivos e da internet, disponibilizados no Youtube, Facebook, Vimeo e outros sites específicos, abordando aspectos diferenciados do MAFRO/UFBA. Desde gravações de visitas ao museu, a entrevistas e matérias jornalísticas registrando exposições temporárias ou apresentando a instituição de modo geral. Vale ressaltar que esses documentos também serão utilizados para a fundamentação deste trabalho, no entanto nos aprofundaremos mais sobre eles um pouco mais adiante.

Dando continuidade então a essa discussão, uma vez que as tecnologias digitais já são realidade nas dinâmicas e funcionamento dos espaços museológicos e que elas realmente nos confrontam com novos desafios, do mesmo modo que obras de arte contemporânea, por exemplo, também o fazem. Propor a conscientização de que devemos encarar todas estas problemáticas só existe porque estes registros igualmente nos proporcionam uma série de benefícios, possibilidades e justificativas para sua salvaguarda.

Segundo Ferreira (2006, p. 17) “a simplicidade com que o material digital pode ser criado e disseminado através das modernas redes de comunicação e a qualidade dos resultados obtidos são factores determinantes na adopção deste tipo de ferramentas”. Embora eles carreguem consigo problemas estruturais que ameaçam a sua durabilidade, ao mesmo tempo eles apresentam propriedades determinantes para serem reconhecidos como importantes meios de comunicação e expressão.

Dentre essas propriedades, estão a possibilidade de serem copiados e reproduzidos infinitas vezes sem perder a qualidade, o fato de não se limitarem a fronteiras físicas, de poderem ser acessados com maior fluidez e facilidade, de viabilizarem maior interatividade com seus usuários, além de demonstrarem uma maior capacidade de armazenamento de informações em espaços extremamente reduzidos.

Ademais, para além das questões e possibilidades técnicas, se colocados na perspectiva cultural, os documentos audiovisuais digitais atribuídos de valor social, representativo e estético, nos reportando mais uma vez ao trabalho realizado por Laura Bezerra (2013), ocupam uma posição central no cenário da contemporaneidade. De acordo com a pesquisadora:

Se pensamos em políticas ancoradas nos direitos culturais, é porque elas são vitais

para o desenvolvimento humano e social. Na contemporaneidade a cultura é tão fortemente pautada pelos fenômenos midiáticos e pelas indústrias culturais, que a época chegou a ser chamada de “Idade Mídia” (BARBALHO, 2003; RUBIM, 1995; 2007). [...] A preservação de diferentes modos de expressão audiovisual é essencial para o compartilhamento de uma usina de símbolos, que forma a base para a construção, desconstrução e reconstrução de redes de significados. (BEZERRA, 2013, p.223)

Salvaguardar esses registros, mais do que trabalhar questões relacionadas a longevidade do aparato tecnológico, é ter em mente a ideia de que os documentos audiovisuais digitais representam uma outra possibilidade interpretativa da realidade, a partir de uma linguagem própria carregada de características simbólicas e imagéticas capazes de se articular com as mais variadas dimensões da vida humana.

Para a socióloga Cristiane Freitas (1997, s/n):

Quando falamos, então, de um filme, referimo-nos não apenas à sua história, mas também ao tema, isto é, à modalidade de uma história em que as imagens são estruturadas do mesmo modo significativo, ativando uma comunicação entre o “autor” (indivíduo ou grupo) e o público, a partir de um dado universal (o tema). Essas indicações levam-nos a pensar em como o filme, que trata dos diferentes níveis da realidade, integra-se a uma representação do imaginário, que fica reificada numa obra em que as realidades física e mental resistem à passagem do tempo e às modificações provocadas pela obra na nossa forma de ser e de pensar.

Na perspectiva desta autora, a imagem fílmica pode ser considerada um modo de significação da experiência da realidade. Como toda experiência está inserida em determinado contexto sociocultural, as fontes audiovisuais contribuem para a inscrição no presente, de um passado retomado como narrativa e imagem, passível de ser refletido, reinterpretado e rememorado.

Neste sentido, como qualquer outro objeto, os audiovisuais podem ser percebidos como “amostras do que os sujeitos, em seus atos concretos e simbólicos, produzem de interpretações e significados nos espaços da vivência” (RIBEIRO, 2005, apud COSTA, S., 2013, p. 89). Ter acesso, então, a esses documentos representativos das sociedades e dos seus respectivos processos de significação cultural, de representação identitária e de construção da memória coletiva, é o que nos permite revisitarmos às nossas próprias experiências para que possamos compreender e reconstruir às nossas realidades, agindo criticamente e com autonomia diante delas.

Nesta pesquisa, diante da capacidade da imagem em movimento de trabalhar com as representações das dinâmicas culturais e dos fatos da vida social, iremos nos ater mais precisamente a compreensão dos documentos audiovisuais digitais como meios de construção e salvaguarda das memórias do MAFRO/UFBA, para além de uma memória puramente institucional.

Isto porque as memórias que se alinhavam em torno da trajetória institucional do museu, não se relacionam apenas com os fatos de sua própria história, através de papéis, decretos e regulamentos, mas contemplam também o envolvimento e as trocas estabelecidas com os caminhos de tantas outras pessoas, grupos e acontecimentos que não só legitimam a sua razão de existir, mas proporcionam outras versões, interpretações e sentidos para reafirmar ou reorientar as funções que ele cumpre na sociedade.

A partir deste momento, os registros audiovisuais compreendidos como fenômenos de rememoração de trajetórias, ideias e fatos, nos servirão como instrumentos de “escuta” para compreendermos as narrativas que constroem as imagens deste museu de uma perspectiva mais horizontal e descentralizada.

3.2 O DOCUMENTO AUDIOVISUAL DIGITAL COMO RECURSO DE SALVAGUARDA E CONSTRUÇÃO DE MEMÓRIA

Os discursos relacionados aos fundamentos da memória, até muito recentemente limitados aos espaços de reflexão e teorização de campos disciplinares específicos, como a historiografia, a psicanálise e a neurofisiologia, hoje em dia ocupam um lugar marcado pela ampla convergência de diferentes bases do conhecimento e por sua constante atualização no nosso cotidiano.

Falar então, sobre as possíveis relações de serem estabelecidas entre o campo audiovisual e a memória, ou as múltiplas memórias, na tentativa de qualificar os documentos fílmicos como meio de rememoração de uma dada realidade complexa e multifacetada, converte-se primeiramente na necessidade de trabalharmos algumas de suas particularidades expressivas.

A principal categoria que nos permite compreender e traçar um caminho em direção a este pensamento é o conceito de imagem. E como pudemos observar, os registros audiovisuais são, antes de mais nada, imagens organizadas com a finalidade de transmitir alguma mensagem que evoca ao mesmo tempo nossos sentidos da visão e da audição.

Seguindo este ponto de vista, a imagem na sua acepção mais genérica está etimologicamente ligada ao termo em latim *imago* que, a princípio, segundo o filósofo Jean-Luc Nancy (2015, p. 59), remete a uma máscara mortuária onde “a imago romana é o aparecimento da morte, seu comparecimento entre nós: não a cópia de seus traços, mas sua presença como morte”. Concepção compartilhada pelo também filósofo, historiador e crítico de arte, Georges Didi-Huberman, que no seu artigo “De semelhança a semelhança” (2011, p.

31) afirma: “a imago é sempre a imagem daquele ou daquela que não existe mais”.

Neste sentido, a imagem pode ser interpretada como uma possibilidade de representação de algo ou alguém permeada pela sua ausência. Afinal de contas, levando em consideração esta compreensão preliminar, a sua peculiaridade reside justamente na capacidade de evocar diferentes referenciais da realidade, tanto os ausentes como aqueles que sequer existem na dimensão do palpável.

Ao nos fazer valer de um raciocínio utilizado por Jacques Rancière (2012a, p.123) para explicar a relação de dependência estabelecida entre a palavra e a sua capacidade de fazer ver, logo de representar, fundamentadas a partir das operações de manifestação e de substituição, podemos dizer que também na esfera do visível o potencial representativo da imagem se funde nestas duas ações. Na primeira delas é colocado diante dos nossos olhos “o que está distante no espaço e no tempo” e, na segunda, nos é possibilitado ver “o que é intrinsecamente subtraído à vista”, neste caso, os elementos que compõem e desvelam as dinâmicas da vida, sempre subjugadas a esfinge do tempo.

Por sua vez, a produção de imagens compreendida especialmente enquanto um processo cultural, acaba se constituindo como um importante mediador na forma como os seres humanos apreendem a si mesmos, o seu entorno e sobre ele se expressam. E é na construção dessas imagens, na sua capacidade de cumprir funções individuais e coletivas essenciais, como a de expressar ideias, valores e momentos, que podemos identificar a sua relação quase imediata com as dimensões culturais e sociais sobre os quais elas se estruturam.

Para Jacques Aumont (1993, p.78) que se debruçou exaustivamente sobre esta temática, o que faz com que a imagem esteja neste contexto de mediação entre a realidade e o espectador, advém da sua vinculação com o domínio do simbólico. Nas suas palavras “a produção de imagens jamais é gratuita, e, desde sempre, as imagens foram fabricadas para determinados usos”, seja lá para fins de propaganda, religioso, político, ideológico, informacional, ou qualquer outro.

Retomando a discussão sobre a análise imagética desenvolvida pela pesquisadora Lúcia Santaella (1998, p.15), a autora propõe uma divisão desse universo das imagens em dois domínios. O primeiro constituiria o domínio das ideias percebidas como representação visual, onde estão inseridas pinturas, gravuras, fotografias e o próprio audiovisual. E o segundo deles, ligado às imagens formuladas em nossas mentes, seria o domínio imaterial das imagens, que abrangeria a imaginação, a fantasia e as representações mentais, de modo geral. Sob este ângulo, ambos os domínios não se dissociam e encontram-se entrelaçados desde sua gênese. De maneira que é quase impossível imaginar a existência de representações visuais

que não tenham se originado a partir de imagens mentais formuladas por aqueles que as criaram e vice-versa.

No que diz respeito especificamente aos audiovisuais, compreendemos a imagem fílmica em consonância com o pensamento de André Bazin (1991, p.67) que as define como “tudo aquilo que a representação na tela pode acrescentar à coisa representada”. Esta interpretação concentra-se principalmente em dois aspectos, a sua plástica, ou seja, os elementos visuais e estéticos que compõem a imagem em movimento, e os recursos de montagem, considerado genericamente pelo autor como o processo de organização das imagens no tempo.

A partir destes dois grupos, serão constituídas as bases do que trabalharemos em seguida como “linguagem fílmica”. Mas antes de chegarmos a essas considerações, é importante delinear algumas singularidades deste tipo imagem.

Para isso, tomaremos como referencial mais uma vez, o trabalho elaborado por Marcel Martin (2005, p. 28), que considera a imagem fílmica “antes de tudo, como realista, ou melhor, dotada de todas as aparências (ou quase) da realidade”. Esta concepção baseia-se em alguns princípios já tratados na parte inicial do trabalho, como é o caso da impressão de realidade possibilitada pela ilusão de movimento, principal responsável por conferir à imagem uma objetividade tão inovadora e por gerar tamanha admiração e espanto em seu primeiro contato com o público.

Além do mais, em relação ao que esta associação com o real pode nos informar, o mesmo autor afirma que:

A imagem fílmica suscita [...] no espectador um *sentimento de realidade* em certos casos suficientemente forte para provocar a crença na existência objectiva do que aparece na tela. [...] Duas características fundamentais da imagem resultam da sua natureza de reprodução objectiva do real. Em primeiro lugar, ela é uma *representação unívoca*: pelo fato do seu realismo instintivo, ela não extrai senão aspectos precisos e determinados, únicos no espaço e no tempo, da realidade. [...] Em segundo lugar, ela encontra-se *sempre no presente*. Na qualidade de fragmento da realidade exterior, oferece-se ao presente da nossa percepção e inscreve-se no presente da nossa consciência: o desnível temporal não se faz sentir senão pela intervenção da apreciação, capaz de colocar os acontecimentos do passado em relação a nós ou de determinar vários planos temporais na acção do filme. (MARTIN, 2005, p. 28-29)

Mas não somente o movimento e a sua capacidade de temporalização são significativos para a sua distinção. Martin (2005, p. 28) acrescenta que, igualmente, o som é “um elemento decisivo da imagem pela dimensão que acrescenta ao restituir-lhe o ambiente dos seres e das coisas que sentimos na vida real.”.

Pode soar um pouco incomum falar sobre som ao tratarmos de certas qualidades da

imagem, dado que estas categorias se caracterizam por vias constitutivas diametralmente opostas, mesmo que o audiovisual necessariamente pressuponha a existência do elemento sonoro. No entanto, o som cumpre algumas funções extremamente significativas para que possamos construir esta relação entre o audiovisual e a memória. Além de influenciar fortemente na forma como nós percebemos as imagens e o seu tempo, exercendo um papel organizador ao criar elos de ligação entre elas, ele ajuda a modular o sentido das mensagens que a representação visual pretende transmitir, além de desempenhar um importante papel narrativo.

E no que diz respeito a este fator “narrativo”, que no caso do audiovisual utiliza tanto o som quanto a imagem como meio de realização, optamos por considerar a abordagem defendida por André Parente (2013, p. 254) que compreende “A narrativa=função, a narração= processo e a história (=enunciável)”, onde a narrativa seria “uma função pela qual são criados o que contamos e tudo aqui que é preciso para contá-lo”.

Na perspectiva deste autor, as narrativas não contariam simplesmente a história das coisas e dos personagens, unicamente como um sistema de representação, mas sim contariam as próprias coisas e os personagens. O que ele coloca em questão, e que nos interessa pontuar, é que não existe uma oposição entre a imagem e a narrativa, como algumas corrente teóricas sugerem, o que existe são dois entendimentos acerca dessas duas categorias que são completamente diferentes. Um deles que defende ambas exclusivamente como sistemas representativos e outro que as concebe como acontecimentos. A sua proposta então, enquanto uma crítica ao pensamento que compartilha a ideia de que a narrativa estaria condicionada à imagem, é que além de um sistema representativo a narrativa seria também um acontecimento. E neste caso, entendendo que a narrativa presume um “um ato de narração” este processo estaria baseado também nas dinâmicas de organização e escolha das ações e objetos que confere os significados que ela em si não possui. (PARENTE, 2013)

A partir do que foi exposto, para muitos pesquisadores do campo audiovisual e do cinema mais especificamente, como é o caso de Christian Metz (1972, p. 114) “é justamente na medida em que o filme se defrontou com os problemas da narração que ele foi levado, no decorrer de tentativas sucessivas, a elaborar um conjunto de processos significantes específicos”, conduzindo-o a adquirir e desenvolver certos atributos de uma linguagem própria.

A palavra *linguagem* tem diversos sentidos, restritos e menos restritos, e todos de alguma forma justificados. Essa abundância polissêmica se verifica – na nossa cara – em duas direções: certos sistemas (e até os mais inumanos) serão denominados “linguagem” se sua estrutura formal assemelhar-se à de nossas línguas: tais como a linguagem do xadrez (que interessava tanto a Saussure), a linguagem binária usada

pelas máquinas. No outro polo, tudo aquilo que fala do homem ao homem (nem que seja de modos menos orgânicos e menos lingüístico possível) é intuíto como “linguagem”: trata-se então da linguagem das flores, da pintura, e até do silêncio. O campo semântico da palavra *linguagem* parece organizar-se em torno destes dois eixos. Ora, é na linguagem, no sentido mais restrito que possa haver, (a linguagem fônica humana) que se originam estes dois vetores de expansão metafórica: a linguagem verbal serve para os homens se comunicarem; é fortemente organizada. Os dois grupos de sentidos figurados já estão aqui. É levando em conta esse estado dos usos, que nem sempre possibilita restringir aos sentidos que gostaríamos fossem precisos, que nos parece viável considerar o cinema como uma linguagem sem língua. (METZ, 1972, p. 82)

Nesta perspectiva, a imagem filmica é considerada sempre uma fala, mas não necessariamente uma língua. Seu potencial expressivo e comunicativo está alicerçado em códigos específicos impregnados de significados. Neste aspecto, não só o cinema, mas os audiovisuais, de modo geral, deslocam-se da condição de mero reprodutores da realidade, para linguagens que se ancoram na reprodução da realidade para expressar uma variável infinita de ideias, experiências, acontecimentos, etc.

Seguindo esta premissa, Martin (2005, p. 24) também acredita que:

[...] o que distingue o cinema de todos os meios de expressão é o poder excepcional que vem do fato de sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade. Com ele, de fato, são os próprios seres e as próprias coisas que aparecem e falam, dirigem-se aos sentidos e falam à imaginação: a uma primeira abordagem parece que qualquer representação (o significante) coincide de forma exacta e unívoca com a informação conceptual que veicula (o significado).

Ou seja, se o cinema é considerado linguagem é porque suas engrenagens trabalham com a imagem dos objetos e não com os objetos em si (METZ, apud MARTIN, 2005, p. 24). No entanto, não podemos esquecer que ao falarmos de linguagem audiovisual e dos processos de construção de suas imagens, estamos necessariamente falando também da presença humana em sua realização.

Por mais fidedigna que seja esta reprodução fotográfica da realidade, diferentemente da neutralidade sugerida durante muito tempo em relação ao seu processo de captura, existe uma interferência direta e subjetiva na forma como os componentes que dão sentido a mensagem audiovisual são organizados, modificados e muitas vezes reestruturadas em função de uma finalidade discursiva e estética específica.

Por isso, é necessário considerar que toda narrativa, toda representação, toda construção audiovisual é arbitrária. Mais do que aquilo que vemos, importa também percebemos o que querem que nós vejamos, quem são aqueles que contam e em que contexto os que contam estão inseridos. E esse papel organizador na construção do audiovisual é realizado, em maior ou menor grau, através da montagem.

Segundo Aumont (1993, p. 169) “Todo ou quase todo filme é montado, ainda que

certos filmes comportem muito poucos planos e que a função da montagem esteja longe de ser a mesma para todos.”. Como já mencionamos anteriormente, a montagem seria esse processo de organizar as imagens no tempo, de sequencializá-las com a finalidade de construir uma narrativa. Assim como na escrita as palavras são organizadas para dizer alguma coisa, no caso do audiovisual, a montagem é muitas vezes o caminho utilizado para selecionar e sistematizar os elementos que, reunidos em uma das inúmeras possibilidades de composição, contemplando algumas questões de ordenamento e continuidade, vão dar sentido a mensagem que se pretende transmitir.

De acordo com a professora e pesquisadora Michèle Lagny (2012, p. 30): “Graças a suas capacidades narrativas e discursivas ligadas à montagem, o filme participa diretamente da invenção de uma forma de história audiovisual, construindo relatos e análises históricas de momentos cuja memória ainda está viva entre espectadores e autores.”. Neste sentido, é propriamente a consolidação da linguagem fílmica que tem funcionado como mecanismo para postular o uso e reconhecimento dos filmes como meio não só de uma expressão artística mas precisamente como um valioso recurso de informação, manifestação e salvaguarda de dinâmicas sociais e culturais diversas.

Diante de sua forma particularizada de capturar a realidade e a partir dela de se expressar, Lagny (2012, p. 26) também assinala que pelo fato da filmagem ser “contemporânea à cena filmada e produtora do vestígio de uma relação real entre duas presenças, a dos acontecimentos ou testemunhos filmados assim como daqueles que as filmaram” o registro audiovisual teria o poder de fixar os fatos e gestos dos quais ele é testemunho, possibilitando que eles tenham maior permanência no tempo e que sejam interpretados e ressignificados por futuras gerações, por novos olhares.

Neste caso, a combinação dessas presenças marcaria o que Lagny (2012, p.27) também identifica como “a ilusão de um presente já passado que é também um passado sempre presente na tela”, onde mesmo que as pessoas e lugares retratados não existam mais, seus testemunhos, a sua presença no tempo e na história, permanecem vivos na imagem.

A partir de uma relação quase imediata do registro audiovisual com a memória, Comolli e Rancière (1997 apud LAGNY, 2012, p. 24) sugerem que “guardando “memória por si mesmo”, ele pode oferecer testemunhos diretos de uma realidade no presente, monumento, portanto, que “contém memória pelo próprio fato de apenas ter se preocupado com seu presente”. De qualquer maneira, por mais aparente que pareça ser esta aproximação, é difícil falar precisamente sobre memória sem recorrermos ao modo como ela foi pensada ao longo do tempo. Como a sua conceituação envolve camadas de significações que foram construídas tendo como base

perspectivas distintas, abordaremos apenas alguns pontos de vista que poderão nos ajudar a perceber esta relação com maior clareza e criticidade. .

Baseado em uma conceituação mais ampla sobre o tema, a memória é descrita sumariamente por Le Goff (1990, p. 432) como a “propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas.” Neste caso o estudo acerca da memória perpassaria por outros campos científicos como a psicologia, a biologia e, mais especificamente ligada às “perturbações da memória”, pela própria psiquiatria.

Parece importante para o autor destacar primeiramente esta compreensão mais global da memória porque os problemas ligados a ela, tanto no que diz respeito às questões manifestadas na esfera da linguagem como os problemas de amnésia, poderiam ser responsáveis por atingir tanto o indivíduo e assuntos relacionadas à configuração de sua própria personalidade como também seu contexto mais amplo e social onde a “falta ou perda voluntária, da memória coletiva nos povos e nações [...] pode determinar perturbações graves de identidade coletiva”(LE GOFF, 1990, p. 425).

Neste caso, a integridade da capacidade mnemônica seria fundamental para assegurar o armazenamento das informações e o modo particular que cada indivíduo dentro das sociedades apreende os referenciais culturais do seu entorno. Além de ser capaz de garantir o que Pierre Janet (apud LE GOFF, 1990, p. 424) considera como ato mnemônico fundamental, o comportamento narrativo caracterizado pela sua função social, que seria a própria comunicação.

Em contrapartida, a memória não é apenas individual, na realidade os estudos acerca da memória social e da memória coletiva serão considerados os meios essenciais para abordar “os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento” (LE GOFF, 1990, p. 426).

De acordo com Le Goff (1990, p. 426)

a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva.

Uma importante contribuição a respeito da constituição dessa memória coletiva foi desenvolvida pelo sociólogo Maurice Halbwachs que a compreende como:

[...] o processo social de reconstrução do passado vivido e experimentado por determinado grupo, comunidade ou sociedade. Este passado vivido é distinto da

história, a qual se refere mais a fatos e eventos registrados, como dados e feitos, independentemente destes terem sido sentidos e experimentados por alguém. (HALBWACHS apud ALVES s/d, p. 4)

Sendo assim, a memória é analisada como um “fenômeno coletivo”. O que é evidenciado dentro deste contexto, não é a memória em si, mas o que o autor chama de “quadros sociais da memória”, neste sentido, as relações estabelecidas entre o indivíduo e a realidade social estão imbricadas e são indissociáveis (ALVES, s/d, p.2).

O que podemos notar de mais relevante nesta perspectiva da memória social, segundo destaca a pesquisadora Mirela Alves (s/d, p.2), “ diz respeito a proposição comum de que a memória não é uma reprodução das experiências passadas, mas uma construção, que se faz a partir delas, só que em função da realidade presente e com o apoio de recursos proporcionados pela sociedade.”

Poderíamos dizer então, que o registro audiovisual se insere neste contexto como um documento socialmente construído, ligado a um exercício de linguagem fundamentada em construções simbólicas sempre orientadas por uma cultura e uma sociedade específica.

Em igual medida, ao se manifestar narrativamente a partir de fatos passados, acontecimentos contemporâneos e pontos de vista particularizados, o audiovisual funciona como uma espécie de arquivo de múltiplas memórias, mesmo que esta não seja a sua finalidade primeira. Se lembrarmos o que Marc Ferro (1992) ressalta a respeito dos “lapsos” presentes no material fílmico, observamos que o registro audiovisual sempre sugere mais do que diz. A quantidade de informações que podemos apreender diante do que se apresenta aos nossos olhos e ouvidos é sempre maior do que aquilo que ele propõe originalmente.

Conforme Cristiane Freitas (1997) ainda acrescenta:

O cinema é, por excelência, um meio de socialização que tem como função produzir uma memória social compartilhada por um grande número de indivíduos. É também um fenômeno de memorização de fatos, de personagens, de idéias e, por essa importância, impõe-se a necessidade de conservação de todos os filmes. [...] A fonte de inspiração do cinema é um olhar sobre o mundo, a articulação entre a realidade e a ficção. A imagem em movimento é um produto do pensamento e a arte realiza a identidade de um mundo sensível do pensamento.

Seguindo esta análise, a imagem que o cinema produz, e aqui entendemos que não só ele, mas todos os documentos audiovisuais pelo menos em potencialidade, não é uma simples imagem, mas aquela que, através da memória, consegue se transformar “em um lugar de exercício dessa imagem e, simultaneamente, em uma interrogação sobre ela” (FREITAS, C., 1997,s/n).

O audiovisual alinhava assim, cena a cena, as texturas do mundo, das coletividades e individualidades humanas, inclusive de suas contradições e manipulações. Chegando ao

entendimento de que ele pode ser concebido como suporte de memória ou como testemunho de um passado-presente possível de ser revisitado, precisamos ainda dizer e reafirmar que esses encadeamentos de lembranças e esquecimentos também só são capazes de serem suscitados, construídos, reconstruídos e repensados se o seu acesso no decorrer do tempo nos for assegurado.

Portanto, diante de tais pressupostos, nesta última parte do trabalho esboçaremos alguns caminhos onde é possível refletir tanto sobre a construção desses referenciais de memória como sobre as imagens reverberadas do MAFRO/UFBA, a partir da análise dos registros audiovisuais que tivemos contato.

3.3 SOBRE MODOS DE VER: UMA ANÁLISE DOS REGISTROS AUDIOVISUAIS DIGITAIS SOB A GUARDA DO MAFRO/UFBA

Quando nos referimos ao fenômeno museu, somos confrontados com algumas definições que tradicionalmente o conformam a um espaço de operacionalização das práticas de seleção, preservação e comunicação dos bens materiais e imateriais produzidos pelas sociedades.

Dentro desta abordagem, o ICOM (International Council of Museums), organização responsável principalmente por desenvolver políticas e padrões internacionais para as instituições museológicas, nos apresenta uma das definições mais reconhecidas atualmente a seu respeito.

o museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite. (ICOM apud DESVALLÉS & MAIRESSE, 2013, p. 64)

Assim como esta interpretação, a maior parte das tentativas de circunscrever o significado dos museus em um conceito mais ou menos sistematizado, acabam não dando conta da real dimensão de sua abrangência e complexidade.

A partir disso, assim como sugere Ulpiano de Meneses em entrevista publicada pelo SESC São Paulo em 2011, preferimos considerar que o museu “em vez de espaço de produção, preservação e reforço de uma memória, transforme-se num espaço de confronto, visão crítica e entendimento das memórias”.

Levando também em consideração a sua imagem historicamente atrelada a práticas conservadoras e elitistas, tal qual uma espécie de baluarte das tradições e culturas

hegemônicas, os museus tiveram suas trajetórias marcadas por silenciamentos e exclusões sociais que merecem ser lembradas. Por este motivo, se torna necessário compartilharmos uma concepção mais ampla e problematizadora acerca dessas instituições, como a utilizada por Canclini (2003, p. 169-170), que diz:

O museu é a sede cerimonial do patrimônio, o lugar em que é guardado e celebrado, onde se reproduz o regime semiótico com que os grupos hegemônicos o organizaram. Entrar em um museu não é simplesmente adentrar em um edifício e olhar obras, mas também penetrar em um sistema ritualizado de ação social.[...]A crise do museu não se encerrou. Uma caudalosa bibliografia continua indagando sobre o obstinado anacronismo de muitos deles e sobre a violência que exercem sobre os bens culturais ao arrancá-los de seu contexto originário e reorganizá-los sob uma visão espetacular da vida são debatidas as mudanças de que necessita uma instituição, marcada desde sua origem pelas estratégias mais elitistas, para rever sua posição na industrialização e na democratização da cultura.

Partindo do princípio de que é preciso avançar nas críticas direcionadas a este tipo de estratégia e política cultural centralizadora e segregadora. Se vislumbramos reorientar o entendimento desta instituição, de um espaço privilegiado de classes sociais dominantes para um lugar onde de forma democrática possamos acessar e ressignificar o nosso passado, com a finalidade de também fortalecer o nosso vínculo e autonomia com as transformações do presente. O professor e pesquisador alemão Andreas Huyssen no texto “Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa”, reconhecendo como os espectadores e as novas práticas museológicas também transformaram os museus em espaços muito diferentes daqueles da modernidade clássica, nos ajuda a pensar sobre esta premência, afirmando a importância do museu:

refinar suas estratégias de representação e oferecer seu espaço como um lugar de contestação e negociação cultural. [...] um espaço para que as culturas mundiais pudessem se colidir e exibir as suas heterogeneidades e até mesmo a incompatibilidade. Um espaço para transmitir, para hibridizar, para viver junto sob o olhar e a memória do espectador. (HUYSEN, 1994, p. 36)

Seguindo este pensamento, consideramos que a contribuição dos registros audiovisuais na criação desses espaços de auscultação e troca da diversidade cultural na qual estamos imersos, reside na sua capacidade de salvaguardar e reproduzir, de um modo que lhe é peculiar, novas possibilidades de falas e novos reconhecimentos, ajudando a construir o que chamamos aqui de uma memória democratizada.

Acreditamos que é a partir da reflexão contínua sobre as práticas museológicas e de novos olhares lançados sobre elas, no exercício de novas experiências que ressignifiquem a complexa engrenagem de atuações dos museus, que poderemos transformá-los em espaços de contestação ao invés de lugares puramente contemplativos, ainda que a contemplação continue tendo lugar nos museus e isto não seja um problema.

No momento então, que os documentos audiovisuais encontrados no desenvolvimento deste trabalho carregam em si a possibilidade de expressão de uma memória contra hegemônica. Dentro das dinâmicas de desterritorialização da contemporaneidade, os registros deste museu e das atividades nele desenvolvidas constituem-se como uma espécie de nova coleção capaz de circular em espaços que talvez antes ele não circulasse.

Tomemos como ponto de partida para compreensão prática do que estamos propondo as reflexões originadas a partir do diálogo com os conteúdos de alguns registros. Entre aqueles que se encontram armazenados no MAFRO/UFBA, vale lembrar que a maioria faz parte da documentação residual de exposições temporárias. São registros realizados pelo próprio museu e vídeos que foram produzidos por outros grupos e indivíduos para compor uma série de exposições.

Como não é possível apresentar todo este material na sua configuração original, optamos por exibir apenas alguns frames de parte deles para que seja possível ter uma dimensão, ao menos imagética, daquilo que estamos falando.



Figura 5 – Documentário realizado pela “companhia dos anjos baldios”, exibido na exposição “Mestre Duda Xilogravuras”, 2016



Figura 6 – Registro da abertura da exposição “Brasilidades”, do artista baiano Menelaw Sete, 2017



Figura 7 – Registro da abertura da exposição “Sálúbá – A Arte do Sagrado nas Águas de Ijemu” por Mestre Nice (Véa), 2017

Sobre a importância da modalidade expositiva associada a esses registros, os professores e pesquisadores, Joseania Freitas e Marcelo Cunha, em um texto que reflete inclusive sobre uma das exposições temporárias realizadas neste museu, consideram que:

Exposições temporárias são importantes espaços de ‘oxigenação’ para os museus, ou seja, elas oferecem a oportunidade de renovação da narrativa expositiva, servem para apresentar novas experiências museógrafas, com conteúdo que dialogam direta ou indiretamente com as exposições de longa duração. Nelas é possível realizar experimentos nas diversas áreas, seja uma nova forma de iluminação, detalhes relativos ao conforto ambiental, à acessibilidade, ao mobiliário, etc., de forma a aguçar os sentidos dos visitantes, a exemplo de experiências gustativas e/ou olfativas, que no cotidiano institucional, pelo alto custo de manutenção não podem ser utilizadas. Em diversas partes do mundo as exposições temporárias têm sido utilizadas como instrumento para atrair um número cada vez expressivo de públicos. (FREITAS;CUNHA, 2014, p. 192)

Deste ponto de vista, a exposição temporária compreendida não só como instrumento de comunicação do museu, mas como ferramenta de renovação dos seus discursos e de sua linguagem, são profundamente responsáveis por provocar novas reflexões a partir do momento em que são estabelecidas novas relações com o seu acervo e o seu público. Por outro lado, dada a sua natureza ainda mais efêmera e transitória, muitas vezes todo o seu potencial narrativo e transformador se perdem no instante em que elas são desfeitas e nem sempre são documentadas da forma mais adequada.

O que queremos dizer com isto é que, por mais que o audiovisual não possa garantir a mesma vivência do público no seu real contato com essas exposições, compreendemos que o registro digital desses momentos pode servir como um meio de acesso a inúmeras experiências por elas evocadas, que passam então a ser vivenciadas de outra maneira, em outro tempo, por sujeitos e espectadores diferenciados.

E não é difícil imaginar esta possibilidade, uma vez que já há bastante tempo os documentos escritos e mesmo a fotografia e mais recentemente as películas, os microfilmes e filmes analógicos, cumprem no meio acadêmico, e fora dele, este papel de fonte informacional para pesquisas realizadas nos mais variados domínios epistemológicos.

Neste sentido, ao falarmos de museus e museologia, não podemos esquecer também o lugar proeminente que a pesquisa ocupa dentro de suas fronteiras. Principalmente em se tratando de um museu universitário, onde o seu compromisso com a disseminação dos conhecimentos é uma preocupação central tanto para a difusão e construção de novos saberes culturais e científicos, como para a problematização e investigação dos seus próprios acervos.

Dando continuidade a essa discussão, recorreremos ao pensamento do professor e pesquisador Luiz Cláudio da Costa, organizador do livro “Dispositivos de registro na Arte Contemporânea” (2009), onde ele irá se debruçar sobre a função dos registros na

documentação de obras de arte contemporânea, mais especificamente. Ao considerarmos que também as exposições temporárias são marcadas pela impermanência, algumas proposições que ele discute se tornam extremamente valiosas para a nossa reflexão.

Segundo Costa (2009, p. 87), “De um modo ou de outro, o regime visual fotocinematográfico retira do mundo o tempo entendido como origem, para reintroduzi-lo como série, divisão, diferenciação e multiplicação”. Significa então que a produção dessas imagens, podendo ser reapropriadas e articuladas com outras fontes documentais, em outros contextos, se desdobram também em diferentes relações perceptivas, capazes de nos proporcionar novas camadas de interpretação sobre dada realidade retratada.

Além disso, o autor declara que o registro:

ao duplicar o evento artístico, ele pode oferecer outro evento na atualidade do acontecimento, em razão de sua exterioridade (o contexto, a paisagem, o atores, o observadores), ao mesmo tempo que permite sua divisão e sua transferência para novos espaços e novos tempos. Nesse sentido, é parte constitutiva da obra atual, seu ambiente de pensamento em seu próprio tempo (COSTA, L. 2009, p.90)

No contexto do MAFRO/UFBA, consideramos que os documentos fílmicos são capazes de exercer a função de preservar e dar maior permanência a memória desses acontecimentos. Principalmente nos auxiliando em uma compreensão mais ampliada sobre eles. O que se traduz no entendimento de sua importância para a instituição, na identificação dos diálogos fomentados pelo museu, na possibilidade de análise dos processos técnicos e metodológicos envolvidos na sua realização, no reconhecimento dos sujeitos que participaram do seu desenvolvimento, qual era o seu público, quais os discursos e narrativas presentes na sua construção, mesmo que essas “reconstituições” sejam parciais e lacunares.

Por sua vez, este mesmo reconhecimento das exposições como uma das principais vias de comunicação das instituições museológicas com o seu público, nos conduz a pensar o seu registro também como fonte de acesso e assimilação das funções desenvolvidas pelo MAFRO-UFBA.

Pensando nesta finalidade, antes de mais nada, compactuamos do pensamento de Menezes (2011, s/p) de que:

Não convém reduzir as funções do museu a um modelo único. É uma tendência forte entre nós e convém combatê-la. Os museus, ontem como hoje, tem potencial de exercer várias funções: fruição estética, conhecimento crítico, informação, educação, desenvolvimento de vínculos de subjetividade, sonho, devaneio etc. [...] O grande privilégio do museu é poder articular – de preferência solidariamente – essa multiplicidade de funções, científico-documentais, culturais e educacionais.

A partir desta multiplicidade e de todo o seu potencial de alcance, inicialmente no que diz respeito as particularidades da função política e social do museu associada a questões de

reconhecimento e construção de identidades. Pelo fato do MAFRO/UFBA se configurar, desde sua origem, como um espaço de legitimação identitária de culturas africanas e afro-brasileiras. De antemão, todo o seu acervo irá dialogar expressivamente com esta relação memória-identidade.

O que as exposições temporárias registradas através da imagem em movimento conseguem instaurar, é na verdade uma atualização contínua destes debates identitários, que assumem, visualmente e discursivamente, caminhos diferenciados para chegarmos à compreensão de que a comunicação museológica pode contribuir para o desenvolvimento de um novo entendimento das relações de pertencimento aos patrimônios. Onde os indivíduos e a coletividade tenham seus direitos de acesso aos espaços de representação garantidos, seus direitos de lembrar, de esquecer e de fortalecer suas identidades.



Figura 8 – Registro da exposição “Imagens da Ancestralidade em Tramas da Pele”, da artista baiana Aislane Nobre, produzido por Átila de Oliveira, 2016



Figura 9 – Registro do processo de realização e abertura da exposição “O Patrimônio: Laços Ancestrais para Unidade dos Povos da Diáspora ‘África-Bahia-Brasil’”, 2014

Escolhemos estes dois registros para abordar esta temática, porque ambas as exposições trabalham questões relacionadas à ancestralidade através dos reconhecimentos de valores culturais, sociais e religiosos que atravessam as relações entre África e Brasil. Tanto partindo de uma perspectiva mais individual, como é o caso da exposição da artista Aislane Nobre, cujos trabalhos “foram criados e apresentados doravante conjecturas de si e dos seus ancestrais” (ARAÚJO, ERIEL, 2016).

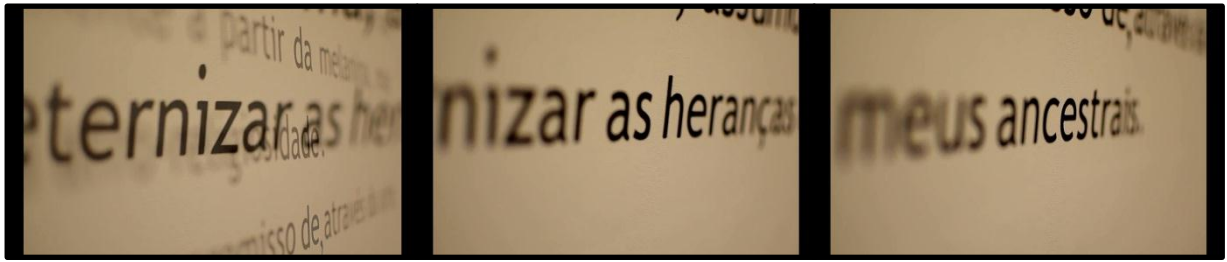


Figura 10 – “eternizar as heranças dos meus ancestrais”. Fragmento da exposição “ Imagens da Ancestralidade em Tramas da Pele”, da artista baiana Aislane Nobre, parte do registro produzido por Átila de Oliveira, 2016

Como a partir de um olhar direcionado ao estreitamento de laços entre a Bahia e os países africanos, neste caso especificamente o Senegal. Através da exibição, principalmente, da tradicional arte escultórica senegalesa em toda sua riqueza estética, cultural e histórica. E o registro deste momento vai evidenciar justamente a existência de uma cultura ancestral que conecta os povos da diáspora africana ao continente mãe, sintetizada em uma perspectiva de unidade implícita no próprio nome da exposição.

De acordo com a fala da professora e atual coordenadora do Museu Afro-Brasileiro , Maria das Graças Teixeira, presente em um dos vídeos pesquisados a respeito da exposição “O Patrimônio: Laços Ancestrais para Unidade dos Povos da Diáspora ‘África-Bahia-Brasil’:

Essa exposição é parte de um outro projeto, de um projeto maior que é um projeto chamado Caravana para promoção da Cultura africana, que é um projeto que foi pensado aqui no Brasil pelo Samuel Azevedo que é do África 900. Como outras instituições da Bahia,[...] o MAFRO participa como parceiro e esta exposição foi abrigada aqui porque nós entendemos que o museu é um espaço identitário para as populações afro-descendentes e é um espaço de interlocução e de diálogo com as culturas africanas. (TEIXEIRA, 2014)

É importante falarmos sobre esta relação indissociável entre memória e identidade, porque no momento em que nos concentramos em trabalhar a imagem em movimento como núcleo propulsor para reflexões acerca das representações de memória vinculadas ao MAFRO/UFBA, estamos necessariamente falando também sobre processos de reconhecimento, afirmação, negociação, contestação e construção identitárias.

Retomando o ponto de vista do pesquisador Joel Candau (2016, p. 16):, no livro “ Memória e identidade”

A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa. [...] É a memória, podemos afirmar, que vem fortalecer a identidade, tanto no nível individual quanto no coletivo: assim, restituir a memória desaparecida de uma pessoa é restituir sua identidade.

Neste sentido, considerando os museus como espaços onde podemos negociar e dialogar com aspectos constitutivos do passado que contribuem para o desenvolvimento dos

indivíduos e da coletividade, segundo Anne Muxel (apud CANDAU, 2016, p. 16) o trabalho da memória atua fortemente na construção da identidade do sujeito, representando mais precisamente “o trabalho de reapropriação e negociação que cada um deve fazer em relação a seu passado para chegar a sua própria individualidade.”

No entanto é importante não perdermos de vista que a identidade também é um “produto” dos contextos sociais e culturais. Ela faz parte de sistemas de significação que são os responsáveis por lhes conferir sentido. Mas ao mesmo tempo é preciso dizer, que este sentido nunca é homogêneo. Ele é resultado de processos dinâmicos de assimilação e oposição, de inclusão e exclusão, e nem sempre é compartilhado por todas as pessoas pertencentes a um mesmo grupo e realidade.

As identidades não se constroem a partir de um conjunto estável e objetivamente definível de “traços culturais” – vinculações primordiais –, mas são produzidas e se modificam no quadro das relações, reações e interações socioambientais – situações, contexto, circunstâncias –, de onde emergem os sentimentos de pertencimento, de “visões de mundo” identitárias ou étnicas. (CANDAU, 2016, p. 27)

Por outro lado, todos os sistemas simbólicos envolvidos neste encadeamento de significados e de sentimentos de pertencimento, são construídos e legitimados de diversas formas. O audiovisual, particularmente, participa dessas construções através de narrativas que processam a formação de imagens identitárias. Na medida em que ele se revela enquanto meio de produção de representações da realidade, ele invariavelmente também engloba os fenômenos culturais e as identidades.

Nas palavras de Candau (2016, p. 17-18): “no quadro de estratégias identitárias os indivíduos operam escolhas sempre no interior de um repertório flexível e aberto a diferentes meios: representações, “mito-histórias”, crenças, ritos, saberes, heranças etc., ou seja, no interior de um registo memorial.”. A importância de um documento fílmico elucidar essas questões, é que a partir do momento que temos acesso a esse tipo de registro, podemos nos tornar mais conscientes de nós mesmos, de nossa realidade e do papel que exercemos na construção e permanência dessas memórias, mesmo diante das mudanças e rupturas que o tempo nos impõe, coletivamente e individualmente.

Outro documento que também representa esses diálogos entre reconhecimento e diferença é o registro da exposição “Exu: Outras faces”, inaugurada no ano de 2013 e remontada no ano de 2018 na retrospectiva “Trajetória de Inclusão e Resistência no MAFRO/UFBA (2012-2018)”, atividade integrada ao Fórum Social Mundial 2018 que aconteceu em Salvador.



Figura 11 – Registro da exposição “Exu: Outras Faces”, Remontagem, 2018

De acordo com Cunha e Freitas (2014, p. 192), esta exposição:

teve como propósito conceitual instigar o público, através de uma experiência museal, de reconhecer-se na sua cultura, em aspectos que muitas vezes são considerados estranhos, evitando conceitos cristalizados sobre o orixá e iluminando outras faces, buscando surpreender o público com a sua polissemia e mesmo a reconhecer-se em uma ou nas múltiplas faces do orixá

Sabemos da forte influência das religiões de matrizes africanas na cidade de Salvador, a exemplo da força e presença do candomblé na cultura local. No entanto, a intolerância religiosa é apenas um dos efeitos do racismo estrutural e do recorrente posicionamento opressor do estado em torno das populações negras, de suas memórias e suas práticas culturais.

Através de uma abordagem museológica que buscou comunicar e explorar outras facetas de uma das divindades do Candomblé, mais especificamente Exu. Esta exposição tentou superar e fugir do senso comum atrelado a sua imagem. Ao dar visibilidade a uma temática historicamente marcada pelo preconceito e por pontos de vista racistas e “demonizadores”. Ela também representou uma possibilidade de desconstrução dos valores discriminatórios presentes no imaginário das pessoas ao tratar desse assunto e uma oportunidade de se pensar, transversalmente, no papel central da justiça, da polícia e da imprensa em criminalizar e combater as práticas religiosas afro-baianas/brasileiras.

Mas não somente isso, é um debate que nos provoca, sobretudo, a questionar a própria omissão e exclusão de conteúdos dessa natureza nos museus do país.

O reconhecimento da invisibilidade, no âmbito dos museus e da museologia, das questões étnico-raciais ou da sua visibilidade pelo lado negativo, voltado para situações de escravidão e/ou submissão, tem sido tema de pesquisas e debates em fóruns da área. No entanto, a explicitação da necessidade de aplicação de políticas de ações afirmativas é um fato relativamente novo. Durante um longo período, foi marcante a invisibilidade do negro na instituição museu, responsável oficialmente pelos registros da memória e da história nacional, tanto no Brasil, como nos demais países colonizados, porém os movimentos sociais lutaram para que as imagens dos povos africanos e de seus descendentes, não fossem resumidas somente às representações de um passado escravista, se assim, que sejam destacadas as lutas contra o sistema. (FREITAS, 2005, s/p)

A existência dessas exposições no MAFRO/UFBA pode ser vista como a materialização de uma força de resiliência, porque falar sobre elas é não perder de vista

principalmente a trajetória de luta e resistência das comunidades negras. A forma como a criminalização do povo de santo foi historicamente amparada e institucionalizada não pode ser esquecida. E se realmente acreditamos no potencial transformador dos museus, esse é um importante papel de combate ao racismo e a falta de informação que a instituição protagoniza.

Afinal de contas, nós sabemos que quando falamos da situação de desigualdade racial tão presente neste debate, não falamos somente das representações e discursos que tentam apagar ou negligenciar determinadas memórias em detrimento de outras, mas sim de políticas de estado que violentam as manifestações culturais de toda uma população e o seu próprio direito de existir.

No livro “Mulheres Negras e museus de Salvador: diálogo em branco e preto”, da museóloga e pesquisadora Joana Flores, quando a autora aborda a ausência de discussões acerca de questões de raça, gênero e identidade nos espaços museológicos de natureza histórica na cidade de Salvador, é justamente pelo “não reconhecimento de determinados grupos nesses espaços” (FLORES, 2017, p. 58).

Ainda de acordo com Flores (2017, p.58) diferentemente de outros espaços de fomento da cultura e da arte, como por exemplo o teatro, a música e o cinema, que de alguma maneira já deram início a um processo de “provocação que instiga o olhar sobre os problemas causados pelo racismo no país”, os museus por outro lado:

Não avançam nas discussões de gênero e raça, mesmo após a elaboração de políticas públicas no âmbito das Ações Afirmativas [...]. Observamos no contexto social e midiático, que os homens e as mulheres negras continuam em situação de desigualdade. Nesta perspectiva, os museus, enquanto espaços de reflexão dos problemas que afligem a sociedade, podem assumir o compromisso de promover ações que contribuam para a desconstrução de estereótipos que reforçam o racismo. (FLORES, 2017, p. 69)

Desta maneira, visto que um mesmo espaço pode representar, ao mesmo tempo, o sentimento de pertencimento de uns e a materialização da exclusão de outros, parte do paradigma museológico que antes de qualquer coisa prevê seleções, ou seja, tanto ausências como presenças. O que nos interessa neste momento, é a identificação das narrativas implícitas em alguns registros, que colocam em evidência o alinhamento de práticas institucionais às teorias e metodologias museológicas que problematizam significativamente o simulacro da neutralidade institucional, apoiados na percepção da memória também como força política.

Neste sentido, os registros da exposição “O MAFRO pela vida, contra o genocídio da Juventude Negra”, realizada em 2015 e remontada no ano de 2018 na retrospectiva “Trajetória de Inclusão e Resistência no MAFRO/UFBA (2012-2018)”, e dos filmes nela

exibidos que foram guardados pela instituição, materializam não apenas a ideia de um museu “pensado e realizado como um canal de comunicação, capaz de transformar o objeto testemunho em objeto diálogo, permitindo a comunicação do que é preservado” (BRUNO 1998, apud CÂNDIDO, 2008, p. 63), mas a possibilidade de transformação desses “testemunhos” em objetos-denúncia.



Figura 12 – Filme “Notícias de uma guerra racial subnotificada”, realizado pela Campanha Reaja ou será morta Reaja ou será morto, exibido na remontagem da exposição “O MAFRO pela vida, contra o genocídio da Juventude Negra”, 2018



Figura 13 – Vídeo produzido pela Anistia Internacional Brasil, exibido na remontagem da exposição “O MAFRO pela vida, contra o genocídio da Juventude Negra”, 2018



Figura 14 – Registro da remontagem da exposição “O MAFRO pela vida, contra o genocídio da Juventude Negra”, 2018



Figura 15 – Registro da reabertura da exposição “O MAFRO pela vida, contra o genocídio da Juventude Negra”, 2018

De acordo com o texto de abertura da exposição, presente em um dos registros apresentados acima:

Denunciar, alertar, defender direitos e tomar posição contra ações violentas que ceifam vidas é também função social do Museu. Nesta perspectiva o Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia, realiza esta exposição com o objetivo de não permanecer alheio ao morticídio de jovens negros na Bahia e no Brasil, abrindo seu espaço para discutir a questão da violência no âmbito da Universidade junto à sociedade civil em consonância com a Organização Política Reaja e a Anistia Internacional Brasil. O conteúdo da exposição busca chamar atenção das pessoas que ainda não foram tocadas por esta problemática, pois uma gama da sociedade ainda percebe a violência como algo muito distante de si, de seus filhos(as) e netos(as). Assim, o MAFRO conclama a sociedade para refletir sobre a dor da perda de um filho ou filha na mais tenra idade. A dor da perda não se mede pela cor, não tem classe, nem conta bancária. A dor é a dor que rasga o coração e a alma das mães, pais, irmãos, irmãs, amigos, causando danos irreparáveis. (MAFRO-UFBA, 2018)

Fica explícito no discurso da instituição, seu objetivo de aproximação com as demandas da realidade ao seu redor. Deixando de valorizar prioritariamente questões tecnicistas e colecionistas para vislumbrar um diálogo com as problemáticas que atingem diretamente o cotidiano das pessoas que fazem parte do público para o qual ele também se direciona.

No documentário intitulado “Notícias de uma guerra racial subnoticiada” apresentado já no início desta exposição, abordando na sua maior parte uma operação realizada pela Polícia Militar da Bahia em fevereiro de 2015, que resultou no assassinato de 12 jovens negros na Vila Moisés, comunidade do bairro do Cabula. Nos deparamos com um dos trechos do filme, onde um dos representantes da Organização Reaja , Hamilton Borges, fala o seguinte:

Hoje o maior inimigo que nós temos não é as viaturas que estão intimidando a gente aqui, não é as mortes que aconteceram nos últimos três dias, justamente nas vésperas de nós marcarmos esse dia que é um dia importante de memória desses meninos que morreram aqui. O pior inimigo que nós temos é o silêncio, o pior inimigo que nós temos é o medo e o pior inimigo que nós temos é o esquecimento. (BORGES, 2015)

Quando nos referimos aos objetos como objetos-denúncia, é partindo do ponto de vista de que esse cenário de violência e constante massacre das populações negras – tanto no que diz respeito a violação de direitos fundamentais básicos, como a violação do direito mínimo do ser humano que é “existir” – é a realidade da maioria das pessoas que vivem nas periferias da cidade, inclusive nas ruas do pelourinho onde o museu está localizado. E mesmo aqueles que vivem em bairros mais privilegiados, são também afetados pelo mesmo racismo que se apresenta sob múltiplas facetas.

Abordar esta temática, em toda sua amplitude, dor e complexidade, é posicionar o

museu neste lugar de fala, de visibilidade, de contestação, de conhecimento crítico e também de sensibilidade. Porque diz respeito à vida das pessoas. Diz respeito a histórias negadas, a identidades negadas, a trajetórias negadas. Diz respeito ao racismo estrutural, cujas raízes profundas atingem todas as dimensões da vida cotidiana dessas populações. E quando se fala em genocídio de jovens negros, não se trata “apenas” do alto índice de homicídios que faz parte da realidade das famílias e comunidades negras da cidade de Salvador e do Brasil. Trata-se de séculos de opressão e omissão responsáveis por provocar tanto as mortes letais, como as mortes simbólicas do povo negro.

Diante então, deste cenário de tamanha urgência e gravidade. Na medida em que o MAFRO-UFBA se aproxima da comunidade ao seu redor e se articula com os movimentos sociais para promover denúncia, sensibilização, transformação social e combate a lógica assassina do silêncio, podemos observar que a perspectiva delineada nesta proposta se alinha também a um contexto de mudanças e rupturas dentro do próprio campo museológico, impulsionado especialmente pelos debates e reflexões da Sociomuseologia.

Segundo Mário Coutinho (2007, s/p):

A Sociomuseologia traduz uma parte considerável do esforço de adequação das estruturas museológicas aos condicionalismos da sociedade contemporânea. A abertura do museu ao meio e a sua relação orgânica com o contexto social que lhe dá vida, têm provocado a necessidade de elaborar e esclarecer relações, noções e conceitos que podem dar conta deste processo. [...] A abordagem multidisciplinar da Sociomuseologia visa consolidar o reconhecimento da museologia como recurso para o desenvolvimento sustentável da humanidade, assente na igualdade de oportunidades e na inclusão social e económica.

Por sua vez, as discussões centrais da sociomuseologia se encontram alicerçadas em documentos anteriores a elaboração mais formalizada de seu conceito, a exemplo da carta da Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972), que afirma que o museu deve e pode desempenhar um papel de grande relevância na vida das pessoas ao seu redor. Desta forma, pensando nos museus a serviço da sociedade, integrados a ela, e como tal, responsáveis por promover a aproximação e o diálogo entre as instituições e as comunidades, seus esforços se direcionavam também a proporcionar a essas pessoas, o acesso necessário ao conhecimento de aspectos históricos e sociais da sociedade a qual elas pertencem.

Também a partir deste cenário, Judite Primo (2014, p. 9) afirma que:

No campo museal, a valorização do social mostra-se como forma de supressão de «traumas/recalques culturais», as memórias do social são utilizadas numa perspectiva de transformação de toda a vida presente. Não se trata mais da sistematização estritamente técnica da cultura. Pesquisas e exposições são realizadas a partir do objetivo de tornar atual a vida social, sem perder as suas referências culturais, que é aquilo que a caracteriza. O social passa então a ser priorizado em relação aos conteúdos museológicos, às formas de acessibilidade/metodologias de trabalho e destinatários e/ou participantes do processo museológico.

A partir de tais premissas, os registros desta exposição nos apresentam um conjunto de elementos que traduzem o modo pelo qual o social se transforma em uma preocupação central para as ações desenvolvidas pelo MAFRO/UFBA. Evidenciando principalmente de que forma a instituição responde as dinâmicas e esfacelamentos da vida humana. Sendo importante destacar também, que se as exposições temporárias são caminhos que nos permitem lembrar. Seu registro audiovisual pode ser compreendido como uma alternativa para não esquecermos.

Em contrapartida, como nesta parte do trabalho tentamos costurar um pouco aquilo que os documentos, produzidos ou armazenados internamente pelo MAFRO/UFBA, puderam elucidar em termos de memória. Nosso próximo passo será articular essas argumentações com as imagens concebidas e disponibilizadas externamente à instituição.

3.4 AS MEMÓRIAS DAS IMAGENS OU AS IMAGENS DA MEMÓRIA: UMA ANÁLISE DOS REGISTROS AUDIOVISUAIS DIGITAIS DISPONIBILIZADOS NO CIBERESPAÇO

A produção e disseminação cada vez mais veloz e fragmentada das imagens produzidas pelas sociedades nos direcionam muitas vezes a pensarmos nesta realidade como uma espécie de sintoma contemporâneo do processo de banalização das memórias individuais e coletivas. Como se neste quadro temporal, elas fizessem parte apenas de um cenário ideal e produtivo para esquecimentos programados, o que do nosso ponto de vista, seria uma perspectiva bastante restritiva de se perceber as transformações sociais e históricas pelas quais passamos.

De qualquer maneira, assim como assinala Giselle Beiguelman (2014, posição 114), no ensaio “Reinventar a memória é preciso”, parte do livro “Futuros Possíveis: Arte, Museus e Arquivos Digitais”:

Nunca se falou tanto em memória como hoje em dia, e nunca foi tão difícil ter acesso ao nosso passado recente. Difícil negar. Poucas palavras tornaram-se tão corriqueiras no século 21 como “memória”. [...] Tornou-se uma espécie de dado quantificável, uma medida e até um indicador do *status* social de alguém. Existe um fetiche da “memória” como “coisa”: quanto de memória tem seu computador? E sua câmera? E seu celular? Tudo isso? Só isso?... compram-se memórias, transferem-se memórias, apagam-se e perdem-se memórias. Curiosamente, à inflação discursiva corresponde a um vazio metodológico no trato dos produtos culturais criados com os meios a que dizem respeito essas memórias: os meios digitais.

A sua fala sintetiza um pouco a necessidade de se discutir e compartilhar questões emergentes no campo da preservação do patrimônio digital. Principalmente no que diz respeito a procedimentos de salvaguarda para memórias armazenadas em um tipo documental

que demanda tratamentos diferenciados dos modelos tradicionais já consolidados nas Ciências da Informação.

Nesse sentido, quando pensamos no alcance de práticas metodológicas que possibilitem o tratamento adequado desses documentos, esta afirmação implica também na necessidade de reconhecimento dos mecanismos, fronteiras e possibilidades dessa nova conjuntura de produção informacional.

Partindo deste princípio, em que pese suas inseguranças e instabilidade, consideramos que é a compreensão deste mesmo cenário – mediado pelos avanços das tecnologias informacionais e comunicacionais, e tão fortemente guiado pela lógica de substituição e descarte – que nos proporcionará também significativas contribuições para pensarmos em um caminho de contra poder e democratização das memórias a partir da preservação dos documentos audiovisuais digitais.

Neste caso especificamente, os documentos que circunscrevem este pensamento e que nos ajudam a fundamentar esta proposição, são os registros audiovisuais presentes no ciberespaço que dialogam, sob diversos aspectos, com as memórias do MAFRO/UFBA, portanto, nos trechos que seguiremos nos debruçaremos sobre eles.

3.4.1 As imagens do MAFRO reverberadas nas mídias de comunicação

Dentro dos novos arranjos comunicativos da contemporaneidade, mais uma vez marcados expressivamente pelo modo como as tecnologias vão se desenvolvendo e transformando as relações sociais, seja pelas novas dinâmicas de classe ou pelos mais recentes olhares lançados sobre os fenômenos culturais e seus novos paradigmas, as formas como nos relacionamos com o nosso passado e com as nossas memórias tendem também a ser influenciadas pelas inovações nos meios de transmissão e compartilhamento dos conhecimentos e acontecimentos da vida cotidiana.

No que diz respeito particularmente aos registros audiovisuais, o papel de testemunho realizado por esses documentos, acaba sendo ainda mais facilitado pelo aprimoramento de tecnologias mais acessíveis e compactas que, diferentemente do primeiro cinematógrafo e mesmo das câmeras de 35 mm ou 16mm, por mais portáteis que elas fossem, proporcionam cada vez mais o acesso a um número ampliado de pessoas, não se restringindo àquelas que tenham um domínio ou recursos financeiros para lidar com tais dispositivos.

A partir desses avanços, é preciso destacar ainda a importância do processo de difusão dessas técnicas de registro. Inicialmente apenas exibido em grandes cafés, salas de cinema ou

feiras de entretenimento, o audiovisual ao longo do tempo passou a ser incorporado e transformado em contato com outras mídias de comunicação, como é o caso da televisão, e nos dias de hoje, principalmente a internet.

Comprovando então que esse tipo de registro permeia o universo de diferentes meios de comunicação, foi possível localizar, através do Youtube, Facebook, Vimeo e outros sites, 24 vídeos (APÊNDICE A) abordando aspectos ou atividades desenvolvidas pelo MAFRO-UFBA. Em sua grande maioria, gravações realizadas por programas televisivos, canais do Youtube, mídias independentes e produções individuais, diretamente transmitidas e disponibilizadas na internet.

Para Candau (2005, p.203) “Conscientemente ou não, os indivíduos tal como as sociedades sempre modelaram as representações do seu próprio passado em função das questões do presente.”. Neste sentido, para compreendermos de que forma os fragmentos de memórias particularizados em narrativas audiovisuais construídas fora do domínio discursivo do MAFRO-UFBA nos ajudam a acessar outras imagens reverberadas pela instituição, cabe-nos considerar primeiramente o horizonte comunicacional delineado pelo conceito de ciberespaço.

Retomando os estudos de Pierre Lévy (1999, p. 92) sobre esta temática, a noção de ciberespaço é definida como “o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores”. Pensado então como um canal de comunicação e de suporte de memórias, ele se distingue principalmente a partir de características próprias da virtualização da informação – plasticidade, fluidez, interatividade, entre outras – condicionadas principalmente pelos processos de codificação digital na transmissão de informações.

A cada minuto que passa, novas pessoas passam a acessar a Internet, novos computadores são interconectados, novas informações são injetadas na rede. Quanto mais o ciberespaço se amplia, mais ele se torna “universal”, e menos o mundo informacional se torna totalizável. O universal da cibercultura não possui nem centro nem linha diretriz. É vazio, sem conteúdo particular. Ou antes, ele aceita todos, pois se contenta em colocar em contato um ponto qualquer com qualquer outro, seja qual for a carga semântica das entidades relacionadas. (LÉVY, p. 111)

Ou seja, o sentido de universalidade é um valor central para o tipo de contexto e fluxo informacional inaugurado pelo ciberespaço. Mas distante de uma suposta neutralidade que o termo universal possa sugerir, o autor deixa evidente que a ideia de universalidade que ele propõe se relaciona a possibilidade contínua de produção e emissão de informações cujo sentido tanto não parte de um denominador comum, como não se consolida no mesmo.

A emergência do ciberespaço não significa de forma alguma que "tudo" pode enfim ser acessado, mas antes que o Todo está definitivamente fora de alcance. O que

salvar do dilúvio? Pensar que poderíamos construir uma arca contendo "o principal" seria justamente ceder à ilusão da totalidade. Todos temos necessidade, instituições, comunidades, grupos humanos, indivíduos, de construir um sentido, de criar zonas de familiaridade, de aprisionar o caos ambiente. Mas, por um lado, cada um deve reconstruir totalidades parciais à sua maneira, de acordo com seus próprios critérios de pertinência. Por outro lado, essas zonas de significação apropriadas deverão necessariamente ser móveis, mutáveis, em devir. A tal ponto que devemos substituir a imagem da grande arca pela de uma frota de pequenas arcas, barcas ou sampanas, uma miríade de pequenas totalidades, diferentes, abertas e provisórias, secretadas por filtragem ativa, perpetuamente reconstruídas, pelos coletivos inteligentes que se cruzam, se interpelam, se chocam ou se misturam sobre as grandes águas do dilúvio informacional. (LÉVY, 1999, p. 160-161)

Considerando os registros audiovisuais citados anteriormente como meios de expressão utilizados também no ciberespaço para comunicar algum ponto de vista em relação ao MAFRO-UFBA, a primeira questão que nos importa tratar a partir deles é a possibilidade de acesso a diferentes imagens construídas a respeito do museu por diferentes meios de comunicação.

Tenhamos como exemplo o material produzido pela TV UFBA sobre a exposição “O Patrimônio: Laços Ancestrais para Unidade dos Povos da Diáspora ‘África-Bahia-Brasil’ e o material produzido pelo programa Alô Pelô, da TV Pelourinho, sobre a exposição “O MAFRO pela vida, contra o genocídio da Juventude Negra”.

No primeiro deles, temos a oportunidade de visualizar alguns elementos relativos à montagem expográfica e outros conteúdos relevantes para o entendimento da exposição como um todo, como o próprio discurso direcionado a importância do artesanato para o Senegal e algumas especificidades do fazer dessas peças.

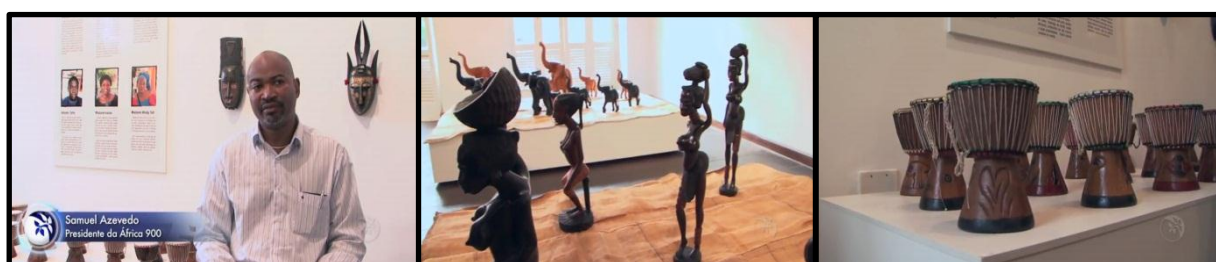


Figura 16 – Matéria jornalística realizada pela TV UFBA sobre a exposição “O Patrimônio: Laços Ancestrais para Unidade dos Povos da Diáspora ‘África-Bahia-Brasil’”, 2014

Outra particularidade alavancada por esse registro é a possibilidade de contato com a perspectiva do presidente da África 900, Samuel Azevedo, idealizador no Brasil do projeto no qual esta exposição se insere, cuja fala deixa explícita a imagem do MAFRO/UFBA como parceira nesta proposta de estreitamento de laços entre a Bahia e os países africanos, mais precisamente como um espaço importante para promover uma visão ampliada acerca do Senegal e de novos olhares relacionados a diáspora.

Além dessas questões, esse mesmo registro também nos autoriza o acesso a informações de outra natureza, igualmente importantes pela sua dimensão histórica, muito embora se percam com maior facilidade caso não sejam documentadas, como é o caso da informação relatada por Samuel Azevedo de que o objetivo central deste acontecimento seria a abertura da “Casa do Senegal” na cidade de Salvador, assim como as já existentes “Casa de Angola” e “Casa do Benin”, que funcionariam, segundo o mesmo, como “uma espécie de embaixada de países africanos dentro da Bahia”.

Já o segundo registro, compartilhando também deste mesmo potencial demonstrativo de aspectos expográficos mais pormenorizados, inicialmente nos garante o acesso à configuração original da primeira montagem dessa exposição (2015), que anteriormente só pudemos analisar através de fotografias, material gráfico de divulgação e documentos administrativos.



Figura 17 – Matéria Jornalística sobre a abertura da exposição “O MAFRO pela vida, contra o genocídio da Juventude Negra”, realizada pelo programa Alô Pelô da TV Pelourinho, 2015

Sintetizando em certa medida também a ideia defendida por Lévy (1999, p. 228), de que o “ciberespaço abriga negociações sobre significados, processos de reconhecimento mútuo dos indivíduos e dos grupos por meio da atividade de comunicação (harmonização e debate entre os participantes)”, encontramos nesse registro narrativas que passam a fazer parte principalmente de uma memória digital compartilhada que não só permite a heterogeneidade de falas a respeito da representação e representatividade do museu, como a sua possibilidade de utilização para legitimação, comentário, comparação, análise ou conexão, de outros discursos interpretativos da instituição ou de atividades nela vivenciadas.

Diante disso, pontos de vista específicos como o de Dra. Andréia Santos (2015), representante da Organização Reaja, que diz:

O museu tem aberto suas portas pra Campanha reaja demonstrando que é bastante relevante que a gente possa tratar em museus de questões que dizem respeito ao cotidiano e a vida da gente. Pra Campanha Reaja é de grande relevância participar dessa exposição porque há 10 anos a Campanha Reaja vem falando de algo que diz respeito à vida do povo negro. E nesse momento, isso que o MAFRO expõe, a maneira como ele expõe, a maneira como ele trata de algo que é muito delicado, bastante complexo, mas ao mesmo tempo nós estamos vivendo na pele. Isso revela o quanto a sociedade precisa ainda compreender o que tem nos atingido, se sensibilizar, porque parece que a morte de jovens negros, o que tem acontecido com

a população negra ainda não está sensibilizando. Ainda não é sensível aos olhos das autoridades que tem lançado mão de medidas extremamente paliativas, no sentido de diminuir o que tem acontecido ao nosso povo.

E de Hamilton Borges (2015), também representante da mesma organização, que igualmente afirma:

Essa função no museu ela é antiga, a função de trazer a memória, de trazer as falas, os elementos de todos os povos que compõem o território. O que diferencia o MAFRO é a coragem, o compromisso do MAFRO, da equipe do MAFRO, da gestora do MAFRO. Isso que é o diferencial que deve ser seguido pelos outros museus. O museu não pode ser uma casa de aranha, o museu não pode ser um lugar de silêncio, tem que ser o lugar da palavra. O museu tem que ser não é o lugar do passado, o museu é o lugar da história, da história permanentemente ativada.

São narrativas individuais que, refletindo alguns princípios coletivizados, tendem a dar outro contorno a algumas questões já abordadas na seção anterior deste trabalho. Isto porque, principalmente no que tange a função social desenvolvida pelo museu, uma coisa é a dimensão dada pelos registros que o próprio MAFRO/UFBA produz, outra coisa bastante distinta é quando existe o reconhecimento desta pauta museológica pela sociedade.

Neste caso, partindo de uma imagem institucional sobrelevada pelos predicados da coragem e do compromisso social diante de questões que dizem respeito a demandas específicas da população negra, veementemente expressas neste registro, acreditamos que o audiovisual acaba sendo um espaço realmente privilegiado para o prolongamento no tempo dessas falas. Se pensarmos então, na sua possibilidade de compartilhamento em espaços de ampla convergência como o ciberespaço, percebe-se neste momento uma ressonância ainda maior de perspectivas que uma vez postas em contato com outras experiências e outros pensamentos desdobram-se em um caminho infundável de novas relações e interpretações.

A partir dessa possibilidade, em consonância também com o pensamento de Lévy (1999, p.172), “ao prolongar determinadas capacidades cognitivas humanas (memória, imaginação, percepção), as tecnologias intelectuais com suporte digital redefinem seu alcance, seu significado, e algumas vezes até mesmo sua natureza”, provocando uma intensa transformação nas nossas relações com o saber.

Levando em consideração que os museus são espaços de conhecimento e que esses conhecimentos devem ser apropriados, ressignificados e debatidos pela sociedade, o ciberespaço parece se constituir fortemente como um espaço propício para o fomento e realização dessas ações.

Diferentemente do que se propõe na afirmação de que o virtual tenha como objetivo central uma suposta substituição daquilo que configuraria o mundo real, especialmente no que diz respeito ao contexto dos museus Lévy (1999, p.218) afirma que “se examinarmos a

história, constatamos que a multiplicação das reproduções impressas, das revistas e livros de arte, dos catálogos de museus, dos filmes ou programas de televisão a respeito de cerâmica, pintura ou escultura não impediu – pelo contrário, *incentivou* a ida aos museus.”.

Interessa-nos destacar esta relação, porque parte dos registros que identificamos, tanto reportagens jornalistas como materiais audiovisuais utilizados para divulgação de determinadas exposições, reverberam uma imagem do MAFRO/UFBA enquanto espaço de conhecimento e também de lazer, e por este viés eles também contribuem para a circulação e proliferação dessas informações e para uma variedade ainda maior de lugares onde essas temáticas podem ser exploradas e refletidas.



Figura 18 – Matéria Jornalística sobre a exposição “Arte e Estética no Afródromo”, realizada pelo Rede bahia Revista da TV Bahia, 2014



Figura 19 – Registro e divulgação da abertura da exposição “Mulher, A Força que Move o Mundo”, da artista plástica caribenha Ayeola Moore, realizado pela TV Correio Nagô, 2015



Figura 20 – Registro e divulgação da abertura da exposição “Mulher, A Força que Move o Mundo”, da artista plástica caribenha Ayeola Moore, produzido por Átila de Oliveira, 2015

Além disso, sem perder de vista que, de certa maneira, a imagem que o público e “não público” constroem a respeito da instituição é formada também pela interação de suas próprias experiências com as imagens refletidas nos meios de comunicação de massa, e que

em determinadas situações muitas vezes apenas a partir delas, sem que haja necessariamente nenhuma intermediação ou crivo do discurso institucional. Compreender essas representações é igualmente uma forma de conhecer esse público, de identificar outras imagens traduzidas por maneiras diferenciadas de se enxergar um mesmo lugar e de descobrir, por que não, uma diversidade de outros caminhos comunicacionais que possam estimular ainda mais pessoas a vivenciarem na materialidade os tipos de experiência que o museu pode proporcionar.

3.4.2 O espectador emancipado: o público e a produção de imagens

Ao tratarmos das dimensões museológicas que atingem diretamente a noção de público, parece necessário abordarmos nesse momento um dos princípios que orientaram a expansão do ciberespaço: a noção de inteligência coletiva. Segundo Lévy (1999, p. 168):

Precisamente, o ideal mobilizador da informática não é mais a inteligência artificial (tornar uma máquina tão inteligente quanto, talvez mais inteligente que um homem), mas sim a inteligência coletiva, a saber, a valorização, a utilização otimizada e a criação de sinergia entre as competências, as imaginações e as energias intelectuais, qualquer que seja sua diversidade e onde quer que esta se situe. Esse ideal da inteligência coletiva passa, evidentemente pela disponibilização da memória, pensamento e comunicação.

Neste sentido, a inteligência coletiva seria uma espécie de inteligência diversa, presente em todos os lugares. Partindo da ideia de que não se pode saber de tudo em uma sociedade, cada indivíduo, cada ponto de vista, agrega e interfere na rede a partir de suas singularidades. Delineando então novas práticas democráticas em torno das potencialidades discursivas dos sujeitos e do compartilhamento do saber.

se os processos sóciohistóricos são fundamentalmente abertos, indeterminados, se não param de se repensar e reinventar constantemente, e nenhuma solução verbal, nenhuma resposta teórica jamais poderá resolvê-los. As respostas, sempre provisórias, pertencem ao processo sóciotécnico em seu conjunto, ou seja, a cada um de nós, de acordo com a escala e a orientação de suas possibilidades de ação, sem que ninguém tenha uma capacidade de domínio global ou definitivo. (LÉVY, 1999, p. 239)

Tendo em vista que esta perspectiva passa não apenas pelos processos de comunicação mas também pelos exercícios de memória. Na medida em que essas memórias também historicamente “abrigadas” e vinculadas aos museus, “local muito cobiçado pelas memórias em busca de reconhecimento” (DUCLOS, 2004, apud CANDAU, 2005, p. 161), se deslocam, transitam e se constroem atualmente no ciberespaço, torna-se relevante para este trabalho também repensarmos sobre os “lugares de memória”, noção trabalhada por Pierre Nora (1981) como mecanismos de restituição de memórias que por não serem mais habitadas nem vivenciadas de modo espontâneo precisam de espaços que lhes consagrem.

Opondo então drasticamente memória e história, Nora declara que:

Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação. Valorizando, por natureza, mais o novo do que o antigo, mais o jovem do que o velho, mais o futuro que o passado. Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhas de uma outra era, das ilusões da eternidade. Daí o aspecto nostálgico desses empreendimentos de piedade, patéticas e glaciais. (NORA, 1981, p. 12-13)

No que diz respeito então a aceleração cada vez mais acentuada das mudanças históricas, e das rupturas com o passado, em um movimento de constante busca de si e da garantia de permanência dos valores correlacionados ao seu estar no mundo, os indivíduos e a coletividade encontram nos lugares de memória a possibilidade de atualizar o seu passado através de traços, vestígios e registros que materializam a sua sobrevivência frente ao esquecimento.

Pensando no ciberespaço como um lugar de memória desterritorializada, cuja materialização das lembranças, discursos e acontecimentos, como já previsto por Nora (1981, p.15) dilatou-se, descentralizou-se e democratizou-se. Uma vez que os produtores de memória também não se reduzem mais a famílias abastadas, a Igreja e ao Estado, vale destacar alguns registros que podem explicitar a ideia que compartilhamos do espectador visto emancipadamente e ativo na construção e ressignificação das memórias relacionadas ao MAFRO/UFBA.

Antes disso, é preciso dizer que quando resolvemos intitular este tópico desta maneira, foi baseado no livro de Jacques Rancière denominado “O Espectador Emancipado”, que compreende um conjunto de textos de conferências realizadas pelo autor refletindo a condição do espectador – principalmente em relação aos espetáculos teatrais, mas também no que diz respeito a seu contato com obras de museus e galerias – que no decorrer da história da arte foi colocado em uma posição de passividade por ele questionada.

Pensando então neste conceito de emancipação, que é um ponto central para analisarmos a condição do espectador por outra perspectiva, Rancière (2012b, p. 17) defende que:

A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição de posições. O espectador também age, tal como aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é

proposto.

Diante dessas palavras, os registros levantados no ciberespaço conseguem materializar ou sintetizar de alguma maneira a maioria desses pensamentos. Por exemplo, quando o artista de uma determina obra que compõe a exposição Exu: Outras faces, na sua condição de também espectador, cria um obra audiovisual a partir da peça que estava exposta no museu, dando uma dimensão inovadora para a sua existência, expandindo-a, ressignificando-a, e compartilhando-a em um espaço de quase irrestrito acesso, como fez Alex Igbó na produção de um stop-motion representado nos fragmentos abaixo, isto, de certa maneira, não é um exemplo de emancipação de que fala Rancière? No que diz respeito particularmente aos artistas, inclusive uma ruptura de categorias fixas, a partir do momento em que essas pessoas deixam de ocupar apenas posições previamente estabelecidas nas relações com as obras e a exposição de modo geral.



Figura 21 – Stop Motion intitulado “Exu roda”, produzido por Àlex Igbó a partir de uma peça da exposição “Exu: Outras Faces”, 2015

Quando o espectador do MAFRO-UFBA registra suas exposições e atividades a partir daquilo que eles consideram importante de ser memorizado, a partir do enquadramento que traduz a sua forma particular de materializar um determinado acontecimento e a partir de uma iniciativa individual de garantir por conta própria que esse recorte temporal reverbere no tempo e no espaço como bem exemplificam os registros elucidados abaixo. Não é sobre emancipação narrativa que estamos falando? Não é sobre produção e compartilhamento horizontal de memórias que estamos também tratando?



Figura 22 – Registro da Abertura da exposição “Brasilidades”, do artista baiano Menelaw Sete, realizado por Edilson Rios, compartilhado no Facebook, 2017

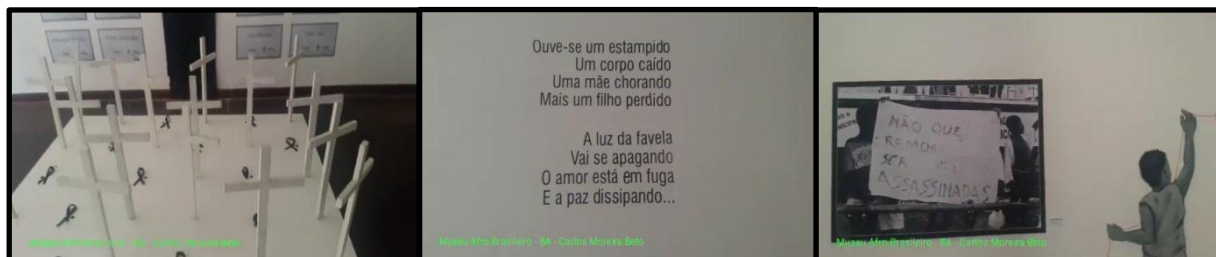


Figura 23 – Registro da exposição “O MAFRO pela vida, contra o genocídio da Juventude Negra”, compartilhado por Carlos Moreira no Facebook, 2018

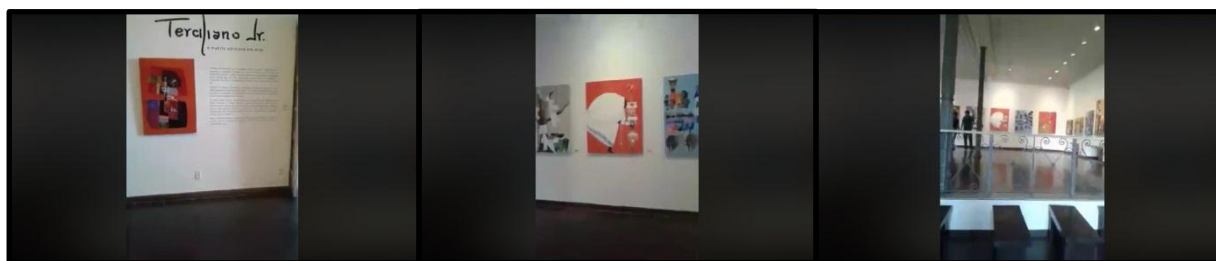


Figura 24 – Registro da exposição “Terciliano Jr. - A Matriz Africana em Arte”, realizado por Tereza Souza, compartilhado no Facebook, 2016

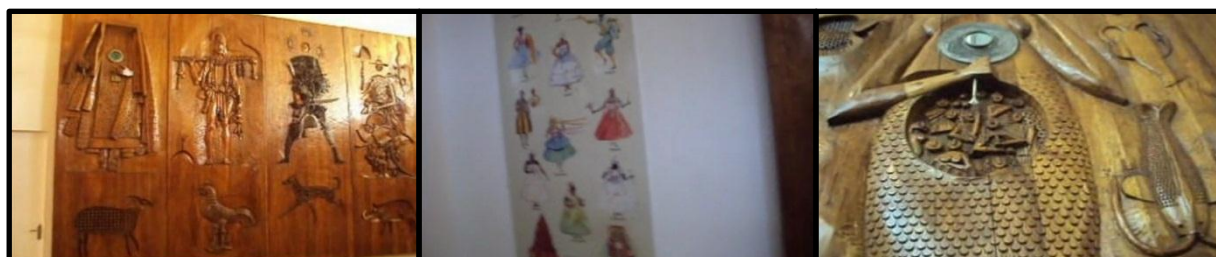


Figura 25 – Registro da Sala Carybé do MAFRO/UFBA, realizado pelo Coletivo Maria Vernissage, disponibilizado no Vimeo, 2013

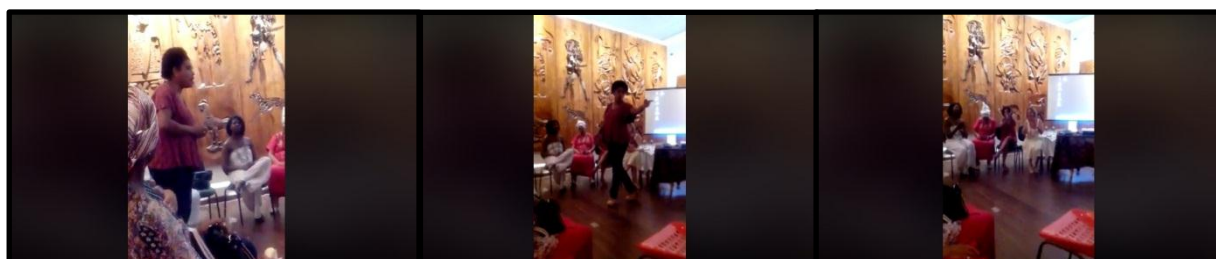


Figura 26 – Registro da apresentação da atriz Livia Ferreira, no programa do MAFRO/UFBA “Falas Negras”, disponibilizado no Facebook, 2014

Quando grupos escolares e estudantes universitários, tão fortemente presentes nesta instituição, registram as suas visitas e sintetizam nelas aquilo que apreenderam do espaço, tanto verbalmente como através de gestos e feições demonstrando que não existe passividade nesta relação e experiência. Que pelo contrário, cada um deles constrói um universo de significados que também dão sentido a razão de existir deste espaço e que a partir da diversidade de repertórios pessoais compartilháveis é possível dimensionar uma memória

heterogênea e descentralizada desse lugar que tanto atravessa a vida de outras pessoas. Não parece importante que a corporificação imagética e auditiva desses eventos também não sejam elementos relevantes para pensarmos o MAFRO/UFBA?

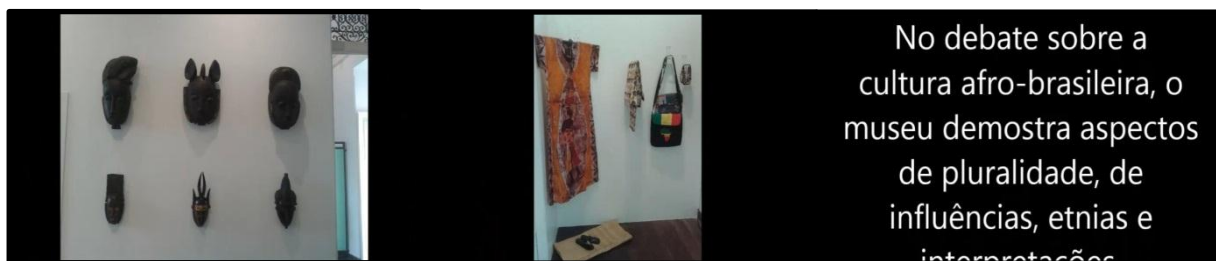


Figura 27 – Relatório de visita ao MAE/UFBA e ao MAFRO/UFBA realizado pelas estudantes do curso de Pedagogia da UNEB, Ana Paranhos e Cristiane Teles, e compartilhado no Youtube, 2014



Figura 28 – Registro da visita de estudantes do Colégio ISBA ao MAFRO/UFBA, realizado pela própria escola e compartilhado no Youtube, 2013

Claro que com isso não estamos afirmando que todos esses registros sejam considerados documentos e, conseqüentemente, devam ser apropriados pela instituição e selecionados como legítimos referenciais de memória. Na prática, tanto isto seria impossível como também pensamos que realmente devem existir critérios coerentes com cada realidade institucional para responder a necessidade de se fazer escolhas dentro desses espaços. Escolhas estas que são inerentes aos procedimentos preservacionistas da Museologia.

De qualquer maneira, embora muitos desses registros sejam produzidos de forma aleatória para a instituição, não deixa de ser relevante que a mesma tenha acesso ao mínimo de resposta ou percepção do público sobre seus espaços.

Na realidade, o que tentamos colocar em pauta, é que independente do reconhecimento do museu, seus espectadores também exercem autonomamente o papel de testemunhos e produtores de memória. E diferentemente daquilo que estamos acostumados a lidar no campo do patrimônio, essa construção se dá por vias até então pouco exploradas, porque não existe ainda um distanciamento necessário desses eventos que nos possibilite uma atualização sempre imediata das transformações vivenciadas na forma como nos relacionamos com essas lembranças e esquecimentos. No entanto, o que esses registros atestam, ainda que não tenham

sido trabalhados de maneira mais minuciosa, uma vez que este seria um trabalho mais extenso e posterior, é a ideia de que:

A cibercultura encarna a forma horizontal, simultânea, puramente espacial, da transmissão. Só encadeia no tempo por acréscimo. Sua principal operação é a de conectar no espaço, de construir e de estender os rizomas do sentido. Eis o ciberespaço, a pululação de suas comunidades, a ramificação entrelaçada de suas obras, como se toda a memória dos homens se desdobrasse no instante: um imenso ato de inteligência coletiva sincrônica, convergindo para o presente, clarão silencioso, divergente, explodindo como uma ramificação de neurônios. (LÉVY, 1999, p. 156)

E portanto, ao favorecer meios de expressão, rememoração e compartilhamento de saberes, informações e acontecimentos, se tornam também espaços privilegiados para a compreensão das instituições museológicas e das relações costuradas tanto no seu interior como fora de suas fronteiras físicas. Sem perdermos de vista, mais uma vez, uma perspectiva que prevê principalmente o agenciamento coletivo de suas memórias, pautada na heterogeneidade e no estabelecimento de novos vínculos com o passado.

3.4.3 A narrativa audiovisual dos gestores como evocador de memória institucional

A criação deste último tópico surge diante da quantidade relevante de registros disponibilizados na internet contendo entrevistas com três diretores de fases distintas do MAFRO-UFBA. A partir dessas entrevistas, aqui entendidas como “uma intervenção, sempre orientada para uma comunicação de informações” (MORIN, 1973, apud NETO; SANTOS, 2017, p. 246) é possível identificarmos fragmentos de memórias individuais que articuladas umas com as outras contam parcialmente um pouco da trajetória histórica da instituição e das funções nela desenvolvidas.

Neste sentido, diferente do que foi abordado anteriormente, esses registros centralizam-se nos testemunhos de indivíduos que ocuparam e ocupam um papel importante na condução de procedimentos e estratégias imprescindíveis para orientação e alcance de objetivos diversificados traçados pelo museu.

Quando nos referimos então aos documentos audiovisuais como mecanismos de salvaguarda das memórias do MAFRO/UFBA é no sentido de pensarmos que esse percurso é também construído através da presença e protagonismo das pessoas que fizeram parte diretamente de sua história. Na maioria das vezes, no entanto, o que observamos é que a preservação dessa memória institucional, quando ela existe, é fundamentada especialmente a partir de fotografias ou da sua documentação museológica e administrativa, mas o que aqui

consideramos é que esta função pode ser exercida também pelos recursos audiovisuais.

Antes, porém de trabalharmos com essas evidências, precisamos delinear o sentido de memória institucional compartilhado neste trabalho. Para tal, tomaremos como ponto de partida um esquema visual realizado pela pesquisadora Icléia Thiesen, no artigo “Memória Institucional: um conceito em definição” (1995, p. 45) que apresenta os principais conceitos que tangenciam esta temática:

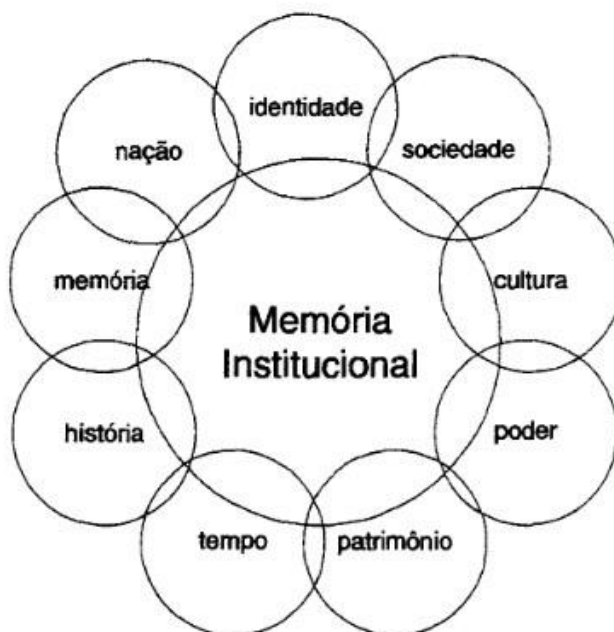


Figura 29 – Esquema Visual da Memória Institucional

Como fica evidente na própria imagem, este tema abarca uma pluralidade de conhecimentos e dialoga com série de conceitos já abordados aqui, e não, que diante de tal complexidade, iremos apenas nos ater as argumentações que nos interessam para discorrer sobre os aspectos específicos da memória institucional do MAFRO-UFBA.

Desta maneira, Icléia Thiesen já na sua tese “Memória Institucional: a construção conceitual numa abordagem teórico-metodológica” sugere que para pensarmos na forma como se dá o fenômeno da memória dentro da conjuntura institucional, seria antes de mais nada necessário compreendermos o sentido da noção de instituição. Em sua perspectiva então:

as instituições são tomadas como formas fundamentais de saber-poder, que emergem no seio das sociedades e possuem duas faces simétricas: **lembrar** e **esquecer**. Pois a memória, como alvo político, passa por determinados discursos e está aliada aos critérios de verdade vigentes na sociedade. É preciso descrever essa *racionalização* presente nas instituições e observar como ela opera tanto no comportamento dos indivíduos como no conjunto das instituições que formam a sociedade. Pois as instituições retêm e esquecem num processo de racionalização. Uma instituição pode ser analisada em sua gênese, quando se constitui historicamente, para trazer à luz a articulação de seus discursos, de suas técnicas, como relações de saber que se dão em práticas sociais, a fim de que daí se extraiam

as matrizes que tornaram possível sua emergência. (THIESEN, 1997, p. 13, grifos da autora)

O que podemos compreender diante do exposto é que as instituições enquanto mecanismos reguladores e formalizadores dos comportamentos dos grupos sociais operam sob as dinâmicas de lembrança e esquecimento que neste caso não são vistas em oposição, mas como partes integradas de um mesmo fenômeno que se atravessam e dão sentido uma a outra.

Partindo do princípio de que as memórias institucionais do MAFRO-UFBA podem ser analisadas sob diversos aspectos, nos concentraremos a partir deste momento nos testemunhos audiovisuais já citados como evocadores dessa memória institucional.

O primeiro deles, realizado pela Universidade Federal da Bahia, em comemoração aos seus 70 anos e 35 anos do MAFRO/UFBA, sintetiza uma fala extremamente significativa da primeira diretora do museu, a professora e pesquisadora Yeda Castro, sobre as dificuldades envolvidas na sua instalação na Faculdade de Medicina da UFBA. Revelando acima de tudo o quanto que a existência do museu foi um empreendimento que demandou esforços bastante articulados para enfrentar o preconceito e discriminação da época, que não podia admitir a sua instalação em um espaço tão privilegiado para a classe social dominante, notadamente a comunidade médica ou aquela parcela representada por médicos e médicas. Diante disso, é possível dimensionarmos esta situação na transcrição do seu relato que segue abaixo:

Pra mim é uma satisfação enorme comemorar esses 35 anos do museu ainda viva e com saúde. Depois de 80 anos estou aqui muito alegre por estar participando da comemoração dos 35 anos, porque não foi fácil instalar esse museu. Foi muito sacrifício pessoal. Foi muita força de coragem combater toda a discriminação, tudo que veio em cima de mim naquele momento no ano de 82, de 81 pra 81, pra eu fundar esse museu. Sobre tudo porque, a classe médica não admitia que esse museu fosse instalado aqui no templo da medicina brasileira. Como eles diziam, o Museu Afro-Brasileiro é uma mácula. No templo da medicina brasileira. Mas graças a todos os orixás, aos inquices, aos voduns, aos caboclos, principalmente ao povo de santo que sempre me acolheu, os blocos afro e afoxés. Eu e o reitor Macedo Costa, nós conseguimos, por fim, instalar e inaugurar este museu.



Figura 30 – Entrevista com a 1ª diretora do MAFRO/UFBA, a professora e pesquisadora Yeda Castro, em comemoração aos 35 anos do museu e 70 anos da UFBA. Registro realizado pela própria universidade, 2017.

Já a segunda ordem de registros, que compreende os depoimentos do pesquisador e

professor, Marcelo Cunha, responsável por coordenar a instituição do ano de 1998 a 2011. Podemos observar que o seu discurso sintetiza dois momentos. O primeiro deles associado ao momento em que o MAFRO/UFBA passa a abrigar as peças religiosas que estavam sob a guarda do Museu Estácio de Lima, segundo consta, viabilizada a partir da assinatura de termos de empréstimo e cooperação técnica firmados entre os governos estadual e a Universidade federal da Bahia. Neste caso são peças que, em sua maioria, foram retiradas das casas de Candomblé num período em que a religião ainda era perseguida pela polícia.

Além da exibição de parte dessas peças, e do estado de conservação em que elas se encontravam, de acordo com o depoimento de Cunha:

Elas documentam uma coisa que aconteceu e que a gente pretende que não aconteça novamente [...]. Então, o primeiro grande argumento é esse. Isso são peças esteticamente, algumas, de grande valor [...]. E, por exemplo, se nós tivéssemos hoje, a documentação que nos permitisse saber, por exemplo, que peça pertenceu a que casa. Seria mais fácil de articular.



Figura 31 – Matéria Jornalística realizada pela TVE Bahia sobre a guarda de peças oriundas do Museu Estácio de Lima no MAFRO/UFBA e relato do então diretor do museu, o professor e pesquisador Marcelo Cunha, a respeito do acontecimento, 2010

Por sua vez, o segundo testemunho, parte integrante de um Documentário que apresentou o CEAO e seus outros espaços de atuação como o MAFRO-UFBA, reúne de certa maneira inicialmente informações que ajudam a compor um cenário geral do museu naquele momento, desde o seu horário de funcionamento, a descrição dos espaços expositivos e de suas pautas “ideológicas”.

Bem, o Museu Afro-Brasileiro, que é um núcleo do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), na verdade é um setor, o museu pertence ao CEAO. O museu funciona de segunda a domingo, aberto todos os dias ao público em geral, ao público visitante de fora da cidade, com um programa especial de atendimento a estudantes, que é o programa de monitoramento e ação educativa. O museu hoje ele funciona com dois eixos principais que fazem parte do objetivo de educação do museu. Um primeiro eixo, que na verdade se integra, que um se integra ao outro, ele tem como objetivo trazer a público informações que revelem o quanto que o continente africano é rico, sempre foi rico, de referências culturais, é complexo, é diverso. E nesse discurso sobre o continente africano que se dá no primeiro módulo do museu. Onde vários elementos da cultura material africana são apresentados. A ideia é exatamente mostrar o quanto que essa matriz de África faz parte da nossa cultura. E nós temos uma cultura que é uma cultura africana, com forte teor africano, e essa cultura deve ser valorizada, entendida, pra além dos preconceitos e pra além dos ideários mitificados que a gente tem sobre essa cultura. No segundo eixo, de

trabalho no programa educativo, que dialoga com a questão de África. A ideia é exatamente trabalhar com a questão da religião. Se por um ponto a gente tá falando que essa cultura matriz é importante formadora da nossa personalidade, da nossa identidade. No segundo momento, não no discurso, simplesmente o discurso da religião pela religião, mas fazendo que as pessoas percebam muito mais do que uma questão de crença ou de profissão religiosa. A questão das religiões de matriz africana no Brasil e a proteção dessas matrizes significa a proteção da própria cultura brasileira. É importante que fique bem claro que esse é um espaço que fala da religião enquanto espaço de referência cultural mas também hoje o museu tem cada vez mais entrado numa campanha que é de combater a intolerância religiosa. Então, pra além disso, a gente tá sempre dizendo, olha, independente de você acreditar ou não nas coisas que passam nesse espaço. E daqui que a gente tá falando. É necessário que você respeite. (CUNHA, 2009)



Figura 31 – Documentário realizado pela TV FTC apresentando uma visita ao MAFRO-UFBA e entrevista com Marcelo Cunha, 2009

Em um segundo momento, a fala do professor Marcelo Cunha se direciona a identificação e reflexão a respeito do público do museu e do papel realizado pelo MAFRO-UFBA na efetivação da lei nº 10.639, que tornou obrigatória o ensino de conteúdos relacionados à cultura e história afro-brasileira no ensino fundamental e médio.

O museu ele atrai muito esse olhar do turista estrangeiro e que pelo próprio tema se interessa em vir, então num primeiro momento poderíamos destacar os turistas que entram pelo fato da própria localização geográfica do museu. Tá no centro histórico, num prédio que por si só atrai, então tem esse turista que às vezes nem sabe exatamente da existência do museu e por acaso descobre. Mas nós também temos hoje, e isso é bastante gratificante, uma série de empresas de turismo que já fazem visitas direcionadas. Durante o ano nós temos, por exemplo, como exemplo, grupos de negros norte-americanos que vêm todos os anos no Brasil, que vêm à Bahia, e tem como ponto principal a visita ao museu. E é interessante porque são negros de formação religiosa protestante, de profissão evangélica, e que acabam depois conversando com a gente, revelando que descobriram no museu Afro-Brasileiro uma referência de matriz religiosa ancestral que lá nos Estados Unidos eles perderam a referência. Então tem essa primeira referência do turista. Fora isso o local, o local também vem. O morador da cidade de Salvador vem ao museu, obviamente num número bem menor do que nós gostaríamos que visitasse. Infelizmente paira na cabeça dos locais, dos habitantes, que o museu é um local muito distante disso, isso é uma primeira coisa. Que o museu é de difícil acesso. Que ele precisa tá vestido de uma forma especial pra visitar o museu e tudo mais. Mas ainda a localização do museu atrai pessoas da cidade que vem. Também a gente tem um morador da cidade que acaba sendo atraído pro museu a partir de uma propaganda da boca a boca, que o estudante que vem ao museu faz. Então, é o pai, é o irmão, é o primo, é alguém da família que vem. E o nosso público que atualmente tem sido o mais presente, ao ponto da gente não ter tido agenda, quase que a gente não tem mais vaga para as escolas até o final do ano, inclusive aos sábados, que é o público estudantil. E aí são todos os níveis, desde o mais elementar, às vezes a gente tem criança de quatro anos

visitando o museu. Até o idoso que participa de alguma ONG pra melhor idade e tudo mais. E escolas de todos os níveis, tanto escolas da rede pública, como escolas da rede privada. É sintomático o aumento dessa visitação, principalmente por parte de professores, a partir do momento em que passa a ser obrigatório no ensino regular a inclusão de referências sobre cultura africana e cultura afro-brasileira. Então isso é bastante sintomático. O museu acaba sendo, no quadro das instituições da cidade um dos espaços que complementa um conteúdo que, hoje é obrigatório nas escolas, e que não é, em determinado sentido, de fácil acesso pra os professores e pra os próprios alunos. (CUNHA, 2009)

Por fim, os registros mais recentes que foram levantados contemplam a fala e experiências da professora e pesquisadora Maria das Graças Teixeira, coordenadora do MAFRO-UFBA de 2011 até o final desta pesquisa (2018), que também colabora com novos dados e perspectivas acerca do caminhar dessa instituição.

Neste sentido, inicialmente com o registro que aborda a exposição Kiebé-Kiebé, notabiliza-se a importância e dimensão da primeira exposição internacional abrigada pelo museu, o que sem sombra de dúvidas marca fortemente a sua trajetória e merece destaque. Não obstante, a narrativa da professora Graça Teixeira além de explicar a temática em questão, possibilitando uma maior compreensão da dança congoleza Kiebé-Kiebé, reafirma também o posicionamento e compromisso do MAFRO com o estreitamento de laços com os países africanos, o que parece se configurar como um aspecto de extrema relevância nesse percurso, diante da quantidade de vezes que só aqui observamos esse discurso ser endossado.

Nas suas palavras então:

O conceito da exposição foi pensado muito pra dignificar o valor dessas peças, essa manifestação. É uma manifestação cultural exclusiva dos povos bantos do Congo. Essa manifestação, como o nome já diz, é uma dança iniciática e ela é só para homens. É uma dança em que ela acontece, sua organização, num espaço sagrado, considerado sagrado, na Savana ou na floresta, a depender do contexto geográfico. E há duas dimensões da dança do Kiebé-Kiebé, uma parte profana e uma parte religiosa, como toda manifestação religiosa. Então a gente vê que tem o quindar, que é onde acontece essa parte sagrada, e a praça pública, onde se desenvolve a dança que é considerado o espaço profano. E nesse espaço profano, os dançarinos dançam e a população acompanha, sobretudo as crianças, os homens, as mulheres acompanham (dançam, mas não dançam Kiebé-Kiebé). Elas dançam ao som do Kiebé-Kiebé. A exposição, ela reitera a missão do museu, um dos objetivos da missão do museu, que é um espaço pra estreitar as relações com os países africanos. E essa exposição pra nós é uma honra. É a primeira exposição internacional que ele recebe. Então é uma honra nós sermos escolhidos pra abraçar essa coleção. Então pra nós é muito importante. Eu acho que a UFBA tem que se orgulhar de ter num dos museus, dos seus museus, uma exposição desse porte. (TEIXEIRA, 2013)



Figura 32 – Entrevista com a atual diretora do MAFRO/UFBA, a professora e pesquisadora Maria das Graças Teixeira, sobre a exposição Kiebé-Kiebé, 2013

Seguindo uma perspectiva diversa do relato anterior, a partir da entrevista a TV UFBA nos deparamos agora tanto com informações que dizem respeito aos processos históricos envolvidos na criação do museu e a menção a figuras essenciais para que ele se materializasse, a exemplo de Pierre Verger. Como também identificamos alinhamentos teóricos metodológicos do campo da Museologia, como a Sociomuseologia, que acaba de alguma maneira orientando expressivamente as ações do museu neste período, no que tange principalmente a sua abertura à comunidade e aos movimentos sociais. Outra questão relevante, que será explicitada logo abaixo, mas que merece comentário, diz respeito à informação acerca da finalização do processo de higienização, em 2014, da Coleção Estácio de Lima. Justamente porque esta referência, diretamente em diálogo com o relato do professor Marcelo Cunha no momento em que essas peças chegaram ao museu, conseguem dar a real dimensão daquilo que estamos propondo ao afirmar que esses testemunhos, quando articulados, conseguem trazer a tona evidências que constroem também a memória institucional do MAFRO/UFBA.

Além disso, outras perspectivas que não foram citadas podem também ser observadas na transcrição da entrevista que segue:

O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia ele é pensado no CEAO, Centro de Estudos Afro-Orientais, que é um espaço da UFBA. O Museu foi pensado no período entre 72 e 74 do século passado. O projeto original ele é encabeçado principalmente por Pierre Verger. Na época ele participava desse grupo de discussões do CEAO, junto com outros intelectuais e professores também. Verger tem o recurso, tem autonomia, pra buscar fora do Brasil, acervos, sobretudo no Benin e na Nigéria. Para além disso, ele forma uma rede de articuladores que vão colaborar para a formação dessa coleção do museu. Várias embaixadas africanas colaboraram pra formação da coleção do museu. São peças que vieram nesse momento da formação das coleções, no período de 72 74. Aqui é um espaço que tem muita exposição sim, tem muito evento, mas, sobretudo, é um espaço de reflexão. E o museu ele tem que ser essa coisa assim de reflexão pra poder buscar abrir os olhos mesmo da sociedade, do governo. A gente não vai salvar a pátria, eu sei disso, mas a gente tenta, nessas discussões abrir mais os olhos da sociedade e, sobretudo das populações afro-descendentes pra saber que aqui é um espaço de cada um. O museu não deixa de ter as atividades acadêmicas, pesquisa acadêmica, porque é um museu universitário. Mas ele tá deixando de ser tão endógeno, quer dizer, ele está voltando pra a sociedade, pras comunidades. Tudo que a gente desenvolve aqui, a gente desenvolve a partir da nossa ferramenta maior, a ferramenta da Sociomuseologia,

que é a escuta. Então tudo que a gente faz aqui é a partir da escuta. É por isso que os movimentos sociais, ligados ao movimento negro, estão cada dia mais presentes no museu. Dentro disso, de tá trabalhando com os alunos, eu terminei por fazer a TEAM, que é a Teia de Afeto do Mafro. É uma rede de colaboradores que apoiam todo o fazer do museu. Na área da conservação, a gente trabalha também com os alunos de Museologia, trabalhando as coleções daqui. Sobretudo no início de 2014, a gente finalizou a higienização da coleção Estácio de Lima. Que foram peças que foram apreendidas, até a década de 70, dos terreiros de Candomblé. Então foram apreendidas pela polícia. Convido a todos pra visitar os nossos espaços, nossos programas, tanto de exposição como de palestras. Museu Afro é dinâmico, é vivo, é muito cheio de axé. Então venham nos visitar. (TEIXEIRA, 2014)



Figura 33 – Documentário realizado pela TV UFBA sobre os museus da mesma universidade, apresentando o MAFRO/UFBA e entrevista sobre o histórico da instituição com Maria das Graças Teixeira, 2014

Constam ainda exemplos, como a entrevista ao Band Folia, onde são traduzidas algumas imagens do MAFRO como “espaço de interlocução com países africanos e também um espaço identitário para as populações negras”. Deixando sublinhado no seu discurso o objetivo que permanece, desde sua criação, de evidenciar a importância do povo negro para a formação cultural e social da nossa sociedade. O que também se reflete nas suas ações e ajuda a compor a sua trajetória.



Figura 34 – Registro do MAFRO/UFBA e entrevista com Maria das Graças Teixeira, realizado pelo programa Banda Folia, 2014

No que diz respeito ao seu histórico de produção acadêmica, a professora Maria das Graças Teixeira, em vídeo realizado pelo “Museu Vivo na Cidade”, reafirma essa função acrescentando que: “O museu é esse espaço de abrigo, de conhecimento. E como é um museu universitário é um laboratório de produção e difusão do conhecimento. Temos aqui um grupo grande de estudantes das áreas de Artes Plásticas, de Museologia, de História e de Ciências Sociais. Então é um espaço de produção do conhecimento, guarda e preservação de memórias.”.



Figura 35 – Entrevista realizada pelo “Museu Vivo na Cidade” com Maria das Graças Teixeira, sobre a importância do MAFRO/UFBA, 2013

Pensando também que o seu caminho se confunde com o caminho de outras instituições, uma exposição realizada em parceria com o MAE-UFBA, “Encontro das Máscaras”, simboliza uma iniciativa de aproximação entre os espaços que é também significativa para compreendermos os períodos e contextos delineados pelo museu.

Neste sentido, para a diretora do MAFRO-UFBA:

A exposição "O Encontro das Máscaras" é uma pequena mostra do que nós queremos fazer no futuro, que é exatamente estabelecer uma relação mais estreita entre os dois museus, sobretudo que são museus universitários. E que devem tá realizando trabalhos acadêmicos, a pesquisa e, sobretudo a extensão. Então a ideia maior é de mostrar essa inter-relação dos dois museus, colocando a disposição do público informações sobre essas coleções.



Figura 36 – Vídeo produzido pela TV UFBA sobre a parceria do MAFRO/UFBA e MAE/UFBA na realização da exposição “Encontro das Máscaras” e entrevista com Maria das Graças Teixeira, 2014

Por fim, o último registro destacado a princípio compartilha também o relevo dado à ressonância dos aspectos históricos da instituição, que também neste momento são comunicadas e ampliadas através de novos dados e referências. Um dos fatores que distingue este relato de todos os outros é que por ele ser mais extenso e compreender uma dinâmica de perguntas, respostas e demonstração, na medida em que o entrevistador é guiado nos espaços do museu, percebemos um tratamento mais minucioso em relação aos assuntos abordados, principalmente no que diz respeito à constituição do acervo do museu.



Figura 37 – Matéria apresentando o MAFRO/UFBA e entrevista com Maria das Graças Teixeira, no programa Aprovado da TV Bahia, 2015

Neste sentido, além de termos acesso a configuração dos espaços expositivos neste momento histórico particular, e também acesso a quantidade específica de peças contabilizadas pela instituição, bem como o conhecimento de características e informações inerentes às mesmas, notamos também que muitas das falas elucidadas pelo professor Marcelo Cunha e pela professora Yeda Castro, parecem ter algum tipo de continuidade naquilo que a professora Graça Teixeira expõe.

Por exemplo, nesta entrevista é apresentada a exposição “Exu:Outras faces”, cujo objetivo explicitado é o de trabalhar a desconstrução da imagem diabolizada de Exu. Se retomamos algumas questões e preocupações colocadas em evidência na fala de Marcelo Cunha, principalmente quando ele afirma que naquele momento “o museu tem cada vez mais entrado numa campanha que é a de combater a intolerância religiosa”. Percebemos nesta exposição especialmente, a materialização desse mesmo posicionamento, o que acaba refletindo uma espécie de permanência discursiva na sua trajetória.

Mas não apenas este exemplo ilustra essa perspectiva de diálogo e de continuidade. Ao analisarmos esta consideração:

Então a gente dá apoio as escolas, sobretudo na parte de aplicação da lei 10.639 que obriga o ensino de estudos africanos, de história africana e também da cultura afro-brasileira, então o museu é um suporte pra essas escolas. Ele também trabalha muito com pesquisa, tanto na área acadêmica com os universitários, mas pesquisadores de outras partes do mundo, que vem aqui buscar um pouco da raiz, do povo negro brasileiro, aqui no museu. (TEIXEIRA, 2015)

Também reconhecemos os mesmos princípios. E mesmo quando ela também afirma que “O museu ele é muito importante principalmente porque ele tem sido ao longo desses 33 anos, um espaço de resistência. Mas pra o povo negro, para as populações afro-descendentes, ele é muito importante porque [...] é um espaço de referência de memória.” também estamos dialogando com referências que, transversalmente ou não, também se articulam com diferentes temáticas levantadas pelos outros gestores citados.

O que queremos dizer com isso? Que mesmo abordando pontos de vista diferenciados, e reconhecendo a impossibilidade desses registros tudo informarem, é possível

compreendermos que a interrogação dessas imagens pode também nos direcionar a uma compreensão mais ampliada da trajetória percorrida pela instituição. E, do nosso ponto de vista, este objetivo só pode ser alcançado no momento em que colocamos esses fragmentos de narrativas e memórias em relação com outros elementos e entre eles mesmos.

4 CONSIDERAÇÕES

Diante de toda trajetória percorrida até este momento e da impossibilidade de encerrar os pensamentos em conclusões precisas e determinantes, se torna mais apropriado afirmar a partir daquilo que foi exposto, que este é o momento onde algumas premissas e questionamentos, podendo ser avaliadas, passam a adquirir um contorno um pouco mais preciso.

Quando iniciamos esta pesquisa, partimos de uma hipótese, a princípio bastante “convicente”, de que a existência de registros audiovisuais dentro e fora do MAFRO, independentemente do seu conteúdo, poderiam representar um importante papel de registro e salvaguarda da memória institucional do museu.

Logo no primeiro contato com esses materiais, já percebemos que por mais abrangente que se constituísse essa noção de memória institucional, o privilégio destes documentos residiam justamente na diversidade de narrativas que se atravessavam e interligavam a uma trajetória expressivamente marcada por presenças. Presenças múltiplas, divergentes, complementares.

No entanto, essas presenças, essa pluralidade de falas e sujeitos que significam e ressignificam esses espaços, dificilmente são prolongadas ou reverberadas pelas instituições museológicas. Não que elas não sejam reconhecidamente importantes, mas muitas vezes as relações que vão sendo costuradas na textura do cotidiano, são substituídas dia a dia por novos espectadores, novas exposições, e as atuações e transformações dimensionadas por essas experiências acabam se perdendo.

Em igual medida, este mesmo tempo presente, fonte de tamanhas inquietações, desafios e grandiosidades, que às vezes sequer enxergamos, camuflam possibilidades que se não questionadas cuidadosamente, parecem realmente não existir. E isto parece se traduzir perfeitamente na premissa dos “distanciamentos necessários”.

Quando foi dito, na introdução desta pesquisa, que a interdisciplinaridade é uma variável sempre recorrente no campo da Museologia, é preciso agora afirmar que esta percepção foi atualizada em um grau ainda mais elevado. O que foi constatado na medida em que avançamos nas discussões acerca da preservação audiovisual, do documento digital, da imagem e da memória, é que o entrecruzamento de saberes de variadas áreas são imprescindíveis para a fundamentação e sentido dessas reflexões.

E o que isso nos revela além daquilo que já era previsto? Que é impossível pensar sobre qualquer forma de tratamento adequado em relação aos acervos formados por

documentos audiovisuais digitais, sem levar em consideração a contribuição e os avanços conquistados por cada uma das áreas que se debruça a pensar e sistematizar soluções que garantam a sua preservação em longo prazo para o acesso de gerações futuras.

Neste mesmo sentido, o estabelecimento de diálogos entre o campo museológico e às áreas do Audiovisual, das Ciências Humanas e de outras Ciências da Informação, nos permitiu endossar a ideia do quanto que as discussões fomentadas pela Museologia – enquanto espaço de reconhecimento das memórias e de reflexões acerca de nossas lembranças e esquecimentos – contribuem para o fortalecimento do sentido de preservação implicado “na dinamização (ou uso social) do bem cultural preservado” (CHAGAS, 1999, p. 117).

Dessa forma, mesmo diante das características distintivas do documento digital, considerando que a sua função social continua sendo a mesma, por mais desafios que esse objetos promovam em igual medida eles nos oferecem qualidades e possibilidades que garantem um dos aspectos mais imprescindíveis para a materialização da perspectiva preservacionista declarada acima. Eles colaboram com a democratização não só do acesso aos patrimônios e as dinâmicas culturais e sociais específicas, mas eles principalmente podem também viabilizar uma espécie de democratização na produção de memórias e novos caminhos para percepção das relações de pertencimento.

Diante do horizonte teórico metodológico que a Museologia nos apresenta, finalizamos esta etapa do projeto tendo em mente dois entendimentos, que não só o reconhecimento dos registros audiovisuais compreendidos enquanto potenciais narrativos capazes de articular e estimular diversas reflexões acerca da realidade retratada podem exercer funções variadas dentro da instituição museológica, mas os próprios olhares despontados pela Museologia podem exercer um papel expressivamente significativa para compreensão e proteção desses objetos.

Também durante o desenvolvimento deste trabalho, nos deparamos com incontáveis pontos de vista que compartilhavam uma ideia demasiadamente catastrófica no que diz respeito a questões relacionadas à tecnologia e à contemporaneidade, justificadas principalmente frente aos inúmeros problemas decorrentes do avanço acelerado das tecnologias informacionais e comunicacionais e do risco iminente de perda dos mais variados registros gerados em todos os campos do conhecimento, uma vez que confiamos informações e fragmentos de nossas memórias individuais e coletivas a dispositivos que se atualizam em um ritmo cada vez mais vertiginoso. No entanto, assim como sugere Lévy (1998, apud INARELLI, 2011, p. 80), a realização deste trabalho só nos fez concordar com a ideia de que “a tecnologia, se bem utilizada não é dominadora e sim uma forma de libertação e evolução

da cultura da humanidade.”.

Realmente, propor reflexões dentro do próprio contexto onde as mudanças estão ocorrendo se mostra de, uma forma ou de outra, algo bastante complexo e desafiador. Não existem ainda caminhos considerados certos ou errados, nem metodologias e padrões seguros para esse tipo de preservação. Ainda assim, a realidade vulnerável das mídias digitais permeiam atualmente quase todas as dinâmicas da vida humana. E se fazem presentes também nas instituições museológicas, mesmo que o olhar que lhes é direcionado não vislumbre a preservação das dimensões simbólicas que elas expressam e armazenam.

O que este trabalho consegue traduzir de alguma maneira em relação a essa realidade complexa que se impõe, é que os problemas imbricados na existência dos documentos audiovisuais digitais particularmente, não vão se resolver por conta própria. Mas para que métodos e ações preservacionistas sejam implementados, antes de tudo é preciso reconhecer as particularidades de cada realidade institucional. E no caso específico do Museu Afro-Brasileiro da UFBA, é preciso que haja um reconhecimento do valor documental desses registros pelo próprio museu. Neste sentido, uma das lacunas que é possível reconhecer no processo de construção dessa pesquisa, é a ausência de menção a estratégias voltadas para a preservação do conteúdo intelectual dessas obras e da garantia de sua autenticidade.

Entretanto, acreditamos que a ausência dessa discussão é apenas uma das questões que denotam o caráter inesgotável desse trabalho. Inúmeras lacunas ainda carecem ser preenchidas de uma maneira mais sólida e profunda. E perceber isso é também reconhecer a abrangência do que estamos tratando e o universo de possibilidades e trocas que são suscitados através da trajetória do MAFRO, presente em todos os registros coletados.

Não apenas pelos conteúdos responsáveis por nos fazer perceber a presença de tantas outras memórias e acontecimentos formadores da história dessa instituição. Mas principalmente porque através de novas representações de suas memórias e do compartilhamento das mesmas, na medida em que esses registros inscrevem no presente este passado lembrado, é possível que a instituição tenha o distanciamento temporal e o recuo crítico necessários para refletir sobre suas práticas. Ou seja, esses documentos acabam se comportando também como uma espécie de mecanismos de acesso a experiências que foram vivenciados em momentos distintos de sua trajetória, capazes de proporcionar ao museu a interpretação, reafirmação e avaliação dos seus próprios passos.

REFERÊNCIAS

ALVES, Mirela Souto. **A cidade em tela: a construção da memória social a partir do Ciclo de Cinema Baiano**. In: III Encontro Baiano de Estudos em Cultura, s/d, Salvador.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas, São Paulo: Papyrus Editora, 1993.

AUMONT, J. et. Al. **A estética do filme**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1997.

BAZIN, André. **O cinema – ensaios**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BEIGUELMAN, Giselle. Reinventar a memória é preciso. In: **Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais** [S.l: s.n.], 2014.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: **Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura**. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1987.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BEZERRA, Laura. **Políticas para a preservação audiovisual no Brasil (1995-2010) ou: “para que eles continuem vivos através de novos modos de vê-los”**. 2013. 319 f. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/14590>. Acesso em: 4 de Abril de 2018.

_____. **A Unesco e a preservação do patrimônio audiovisual**. In: ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. V, Anais, Salvador: Ufba, 2009. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19163.pdf>. Acesso em: 15 de Maio de 2018.

BODÊ, Ernesto. Documento digital e preservação digital: algumas considerações conceituais. RICI: R.Ibero-amer. Ci. Inf., ISSN 1983-5213, Brasília, v. 9, n. 2, p. 503-516, jul./dez. 2016. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/RICI/article/view/18631/13706>. Acesso em: 14 de Abril de 2018.

BUARQUE, Marco Dreer. Estratégias de preservação de longo prazo em acervos sonoros e audiovisuais. In : ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA ORAL (9:2008; São Leopoldo, RS). **Anais...** Rio de Janeiro: Associação Brasileira de História Oral ; São Leopoldo, RS : UNISINOS, 2008. 9f. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arq/1718.pdf. Acesso em: 20 de Maio de 2018.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Funções dos museus em debate: preservação. Cadernos de sociomuseologia. v. 10, nº 10, 1997. P. 23 -34. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia>. Acesso em: 25 de Abril de 2018.

CANCLINI, Nestor Garcia. O Patrimônio Cultural e a Construção do Imaginário Nacional. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 95-115,

1994. Disponível em:

<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=8429>. Acesso em: 15 de Junho de 2018.

_____. “O porvir do passado.” In: **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 2003.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2011. 219 p.

_____. **Antropologia da Memória**. Lisboa: Instituto Piaget, 2017. 236 p.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. As Ondas do Pensamento Museológico: balanço sobre a produção brasileira. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira; NEVES, Kátia Regina Felipini (Orgs). **Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento: propostas e reflexões museológicas**. São Cristóvão: MAX/UFS, 2008. p. 53-72. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3839850/mod_resource/content/2/%28CANDIDO%20M%29%20Museus%20Como%20Agentes%20De%20Mudan%C3%A7a%20Social%20-%20As%20Ondas%20do%20Pensamento.pdf. Acesso em: 3 de Junho de 2018.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999. v. 1.

CESARINO, Flávia. Primeiro Cinema. In: Mascarello, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006. p. 17-55.

CHAGAS, Mário de Souza. Em busca do documento perdido: a problemática da construção teórica na área da documentação. *Cadernos de Museologia* Nº2. P 29 – 47. 1994. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/534>. Acesso em: 8 de Abril de 2018.

_____. MEMÓRIA E PODER: DOIS MOVIMENTOS. **Cadernos de Sociomuseologia**, [S.l.], v. 19, n. 19, June 2009. ISSN 1646-3714. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/367>. Acesso em: 13 Maio de 2018.

_____. Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. In: **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 13, n. 13, 1999. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/30>. Acesso em: 12 de Abril de 2018.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. São Paulo: Globo, 2003.

COSTA, Luiz Cláudio da. O registro na arte contemporânea: inscrições de visibilidades, discursos e temporalidades como séries da obra. In: Costa, L. C. (Org.). **Dispositivos de registros na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009. P. 79-99.

COSTA, Silvia Ramos Gomes da. Ondas de destruição: a efemeridade do artefato tecnológico e o desafio da preservação audiovisual. 2013. Dissertação (Mestrado em Memória Social). UNIRIO, 2013. Disponível em www.memoriasocial.pro.br/documentos/Dissertações/Diss295.pdf. Acesso em: 23 de Maio de 2018.

CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. **Teatro de memórias, palco de esquecimentos: culturas africanas e das diásporas negras em exposições**. 2006. Tese (Doutorado) – Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2006. Disponível em http://www.museologia.ffch.ufba.br/sites/museologia.ffch.ufba.br/files/tese_marcelo_nascimento_bernardo_da_cunha.pdf. Acesso em: 20 de Junho 2018.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François; SOARES, Bruno Brulon; CURY, Marília Xavier. **Conceitos-chave de Museologia**. [S.l: s.n.], 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emmanuel (Org.) *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 205-225.

_____. **De semelhança a semelhança**. *Alea* [online]. 2011, vol.13, n.1, pp.26-51. ISSN 1517-106X

EDMONDSON, Ray. Filosofia e princípios da arquivística audiovisual. In: **Programa Geral de Informação e UNISIST**. Paris: UNESCO, 1998.

FERREIRA, Maria Letícia. PATRIMÔNIO: DISCUTINDO ALGUNS CONCEITOS. *Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História*, v. 10, n. 3, p. 79-88, 2006. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305526866005>. Acesso em: 2 de Junho de 2018.

FERREIRA, Miguel. Introdução à preservação digital: conceitos, idéias e actuais consensos. Guimarães, Portugal: Escola de Engenharia da Universidade do Minho, 2006. 88 p. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/5820/1/livro.pdf>. Acesso em: 7 de Junho de 2018.

FERRO, Marc. O filme, uma contra-análise da sociedade? In: **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p.79-115.

FLORES, Joana. **Mulheres negras e museus de Salvador: diálogo em branco e preto**. Salvador, 2017.

FONSECA, Maria Cecilia Londres. Para além de pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DPA, 2003. p. 56- 76. Disponível em: www.reginaabreu.com/site/.../06-memoria-e-patrimonio_ensaios-contemporaneos.pdf. Acesso em: 23 de Maio de 2018.

FREITAS, Cristiane. Da memória ao Cinema. *Revista Logos: Comunicação e universidade*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, 1997. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/14591/11054>. Acesso em: 12 de Junho de 2018.

FREITAS, Joseania Miranda; CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. Reflexões sobre a exposição temporária do MAFRO/UFBA Exu: outras faces. *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG – PMUS Unirio | MAST*. vol 7, nº 1, 2014. Disponível em:

<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/341>. Acesso em: 9 de Junho de 2018.

FREITAS, Joseania Miranda. Museu Afro-Brasileiro; Ações Afirmativas de caráter museológico no novo setor da herança cultural afro-brasileira. **I ENECULT** (Anais Eletrônicos). Salvador, 2005. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecul2005/JoseaniaMirandaFreitas.pdf>. Acesso em: 18 de Junho de 2018.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: _____. **Antropologia dos objetos : coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro: Departamento de Museus e Centro Culturais, 2007. (Coleção Museu, Memória e Cidadania). p. 107-117. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/.../1/GONÇALVES.%20antropologia_dos_objetos_V41.pdf. Acesso em: 5 de Junho de 2018.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. **História & Audiovisual**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

HEFFNER, Hernani. Preservação. Revista Contracampo, nº 34, 2006. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/questoesgerais.htm>. Acesso em: 24 de Abril de 2018.

HUYSSSEN, Andreas. **Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. N.23. Tradução Valéria Lamego. Rio de Janeiro: IPHAN/MinC, 1994.

INNARELLI, H. C. Preservação digital: a influência da gestão dos documentos digitais na preservação da informação e da cultura. **Revista Digital de Biblioteconomia & Ciência da Informação**, v. 8, n. 2, p. 72-87, 2011. Disponível em: <http://www.brapci.inf.br/v/a/9782>. Acesso em: 27 de Abril de 2018.

_____. Os dez mandamentos da preservação digital: uma brevíssima introdução. In: Anais do II Seminário Serviços de Informação em Museus. 2012. Disponível em: <http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/publicacoes/index.php/sim/article/download/57/54>. Acesso em: 27 de Abril de 2018.

JESUS, Daniela Moreira de. **Museu e educação: uma experiência no Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia** 2015.154f. Dissertação (mestrado) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/21129/1/DISSERTA%c3%87%c3%83O%20DANIELA%20MOREIRA2.pdf>. Acesso em: 18 de Junho de 2018.

LAGNY, Michèle. Imagens audiovisuais e história do tempo presente. Revista Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 23-44, jan./jun., 2012. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180304012012023>. Acesso em: 18 de Junho de 2018.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: 34, 1999.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/download/5597/4598>. Acesso em: 5 de Abril de 2018.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MASCARELLO, Fernando. Introdução. In: Mascarello, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 11-17.

MENDONÇA, Tânia. **Museus da Imagem e do Som: o desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil**. 2012. 395 f. Tese (Doutorado) – Curso de Museologia, Departamento de Museologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, Lisboa, 2012. Disponível em: www.museologia-portugal.net/files/upload/doutoramentos/tania_mendonca.pdf. Acesso em 10 de Abril de 2018.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e Cultura Material: documentos pessoais no espaço público. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 89-104, 1998. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view%20File/2067/1206>. Acesso em: 8 de abril de 2018.

_____. **SESC São Paulo**. 21 jan. 2011. nº 164. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/5774_ULPIANO+BEZERRA. Acesso em: 8 de Junho de 2018.

MESA REDONDA DE SANTIAGO DO CHILE - 1972. **Cadernos de Sociomuseologia**, Porto, v. 15, n. 15, p. 111-121, 1999. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/32>. Acesso em: 12 de Maio de 2018.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MOUTINHO, Mário. Definição de Sociomuseologia. In: XII Atelier Internacional do Minon, Lisboa, 2007. Disponível em: <http://redemuseusmemoriaemovimentossociais.blogspot.com/2010/08/definicao-de-sociomuseologia-mario.html>. Acesso em: 12 de Junho de 2018.

NANCY, Jean-Luc. Imagem, mimesis e méthexis. In: ALLOA, Emmanuel (Org.) **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 55-76.

NAZARIO, Luiz. **Preservação e destruição do cinema**. In: II Seminário Internacional do Arquivo Público Mineiro – Documentos eletrônicos: Gestão e Preservação. 2007. Belo Horizonte. Disponível em: <http://meucinediario.wordpress.com/2011/04/14/preservacao-e-destruicao-do-cinema/>. Acesso em: 9 de Abril de 2018.

NETO, José Calais ; SANTOS, Adelino. A Entrevista como um gênero do discurso: conceitos e fundamentos. In: **Revista Travessias**. ISSN: 1982-5935, v. 11, n. 1, 2017. Disponível em:

<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/16207/11316> Acesso em: 18 de Junho de 2018.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n.10, p. 1-28, 1993.

NORONHA, Danielle de. Preservação e Difusão: Pela memória do cinema brasileiro. **Associação Brasileira de Cinematografia**. 2014. Disponível em: <http://abcine.org.br/site/category/artigos/>. Acesso em: 22 de Maio de 2018.

NORONHA, Jurandyr. Indicações para a organização de uma filmoteca brasileira. In: **Cena muda**, n. 28, jul. 1948. Disponível em: <http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com/2008/11/indicaes-para-organizacao-de-uma.html> Acesso em: 18 de Maio de 2018.

NUNES, Rosiane da Silva. **UNESCO: Patrimônio Cultural Imaterial e a Sociomuseologia**. 2011. 224 f. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Curso de Museologia, Departamento de Museologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, Lisboa, 2011. Disponível em: http://www.museologia-portugal.net/files/upload/mestrados/rosiane_nunes.pdf. Acesso em: 10 de Junho de 2018.

ORTEGA, C. D.; LARA, M. L. G. A noção de documento: de otlet aos dias de hoje. **DataGramaZero**, v. 11, n. 2, p. A03-0, 2010. Disponível em: <http://www.brapci.inf.br/v/a/8400>. Acesso em: 3 de Maio de 2018.

PARENTE, André. As virtualidades da narrativa cinematográfica. In: _____ (org.). **Cinema/Deleuze**. Campinas: Papyrus, 2013. p. 249-270.

PEREIRA, J. **Câmera, Ação! Fascinante história do cinema**. São Paulo: Edimax. s/d.

PEREIRA, Marcelo (La Carretta) Enrique López da Cunha. **Cinema: memória audiovisual do mundo**. Belo Horizonte: Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/VPQZ73BJW9/1/cinema_mem_ria_audiovisual_do_mundo.pdf. Acesso em: 7 de Junho de 2018.

PRIMO, Judite. O SOCIAL COMO OBJECTO DA MUSEOLOGIA. **Cadernos de Sociomuseologia**, [S.l.], n. 3, jun 2014. ISSN 1646-3714. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/4529>. Acesso em 12 de Junho de 2018.

RAMOS, Fernão Pessoa. Coleção Campo Imagético. In: Mascarello, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006. p. 2.

RANCIÈRE, Jacques. As imagens querem realmente viver? In: ALLOA, Emmanuel (Org.) **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 191-204.

_____. **O Destino das Imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a. 151p.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012b. 128 p.

SANDES, Juipurema. **O Museu Afro-Brasileiro da UFBA e sua coleção de cultura material afro-brasileira**. 2010. 290 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/23895/1/dissertacao_JASSandes.pdf. Acesso em: 20 de Junho de 2018.

SANTAELLA, Lucia. Os três paradigmas da imagem. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. 2 ed. São Paulo: Hucitec: Senac São Paulo, 2005. p. 295-307.

SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. **IMAGEM, Cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: ILUMINURAS, 1998.

SANTOS, Suelen da Silva dos. **Padrões de metadados para documentos audiovisuais e o modelo conceitual FRBR**. 2013. 128 f., il. Monografia (Bacharelado em Biblioteconomia)—Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: http://www.bdm.unb.br/bitstream/10483/7299/1/2013_SuelendaSilvadosSantos.pdf. Acesso em: 13 de Junho de 2018.

SAYÃO, Luís F. Preservação digital no contexto das bibliotecas digitais: uma breve introdução. In: MARCONDES, C.H. et al. (Orgs.). **Biblioteca digital: saberes e práticas**. Salvador: UFBA; Brasília: IBICT, 2005. p.113-143.

SCHEMES, Elisa; PADILHA, Renata. Caminhos para a documentação museológica de acervo fotográfico digital. **Revista Eletrônica Ventilando Acervos**, Florianópolis, v. 3, n. 1, p. 41-59, nov 2015. Disponível em: http://ventilandoacervos.museus.gov.br/wp-content/uploads/2015/11/04_Artigo03.pdf. Acesso em: 15 de Maio de 2018.

SETOR Religiosidade Afro-brasileira. **Projeto de Atuação Pedagógica e Capacitação de Jovens Monitores: Material do Professor**. Centro de Estudos Afro-Orientais/Museu Afro-Brasileiro/Universidade Federal da Bahia. Salvador, ed: Gráfica Gensa. Impressor: Altemir Santos. 2006. Disponível em: <http://www.mafro.ceao.ufba.br/userfiles/files/Material%20do%20Professor%20-%20Afro-Brasileiro.pdf>. Acesso em: 4 de Junho de 2018.

SILVA, Luis Luiz Antonio Santana da; CARVALHO, Telma Campanha. DISCURSO E PRÁXIS DO DOCUMENTO AUDIOVISUAL NOS ARQUIVOS: PESPECTIVAS DE ORGANIZAÇÃO ARQUIVÍSTICA. **Archeion Online**, [S.l.], v. 2, n. 2, dez. 2014. ISSN 2318-6186. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/archeion/article/view/22514>. Acesso em: 20 de Abril de 2018.

SMIT, Johanna. A documentação e suas diversas abordagens. **MAST Colloquia**, Rio de Janeiro, v.10, p. 11-23, 2008. Disponível em: http://site.mast.br/hotsite_mast_colloquia/pdf/mast_colloquia_10.pdf. Acesso em: 5 de Abril de 2018.

_____. O documento audiovisual ou a proximidade entre as 3 marias. **Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação**, v. 26, n. 1/2, p. 81-85, 1993. Disponível em: <http://www.brapci.inf.br/v/a/2163>. Acesso em: 5 de Abril de 2018.

SIQUEIRA, J. C. A noção de documento digital: uma abordagem terminológica. Em **Questão: Revista da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS**, v. 18, n. 3, 2012. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/24172/19793>. Acesso em 8 de Abril de 2018.

SOUZA, Carlos Roberto. **A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil**. São Paulo: Tese (Doutorado em Ciência da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-26102010-104955/.../70635.pdf. Acesso em: 22 de Maio de 2018.

TAUIL, Júlio César Silveira; SIMIONATO, Ana Carolina; "O ESTADO DA ARTE DA PRESERVAÇÃO DE ACERVOS AUDIOVISUAIS", p. 1-9 . In: **Anais do XI Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas [Blucher Social Science Proceedings, n.4 v.2]**. São Paulo: Blucher, 2016. ISSN 2359-2990, DOI 10.5151/sosci-xisepech-gt1_12. Disponível em: http://pdf.blucher.com.br.s3-sa-east-1.amazonaws.com/socialsciencesproceedings/xi-sepech/gt1_12.pdf. Acesso em: 25 de Maio de 2018.

THE SCIENCE AND TECHNOLOGY COUNCIL. **O dilema digital**: questões estratégicas na guarda e no acesso a materiais cinematográficos digitais. Tradução: Fernanda Paiva Guimarães. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2009.

THE SCIENCE AND TECHNOLOGY COUNCIL. **O dilema digital 2**: perspectivas de cineastas independentes, documentaristas e arquivos audiovisuais sem fins lucrativos. Tradução: Millard Schisler; Osvaldo Emery e Patrícia de Filippi. São Paulo: Instituto Butantan, 2015.

THIESEN, Icléia. Memória Institucional: um conceito em definição. In: **INFORMARE – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação**, Rio de Janeiro, v. 1, n.2, p. 45-51, 1995.

_____. **Memória institucional**: a construção conceitual numa abordagem teórico-metodológica. 1997. 169 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – IBICT, Rio de Janeiro, 1997.

UNESCO. **Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural**, 1972. Disponível em: <https://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf>. Acesso em: 3 de Junho de 2018.

APÊNDICE A – Levantamento dos registros audiovisuais digitais MAFRO/UFBA

LEVANTAMENTO DOS REGISTROS AUDIOVISUAIS DIGITAIS MAFRO/UFBA

REGISTROS AUDIOVISUAIS SOB A GUARDA DO MAFRO-UFBA

DOCUMENTAÇÃO RESIDUAL DE EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS	REGISTRO DE ABERTURA/ENCERRAMENTO DE EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA	REGISTRO DE AÇÃO EDUCATIVA	REGISTRO DE EVENTOS (Lançamento de livro, roda de conversa, palestra, etc.)	REGISTRO DE MONTAGEM/ ESPAÇO EXPOSITIVO
11	26	11	11	13

REGISTROS AUDIOVISUAIS PRESENTES NO CIBERESPAÇO

REGISTRO DE VISITANTE	PROGRAMA TELEVISIVO	REPORTAGEM JORNALÍSTICA	DOCUMENTÁRIO	ENTREVISTAS
8	2	3	2	9