

Narrativas audiovisuais digitais: fluxos de vida, memória e ruína

Por Alice Fátima Martins *

Resumo: Com base no trabalho desenvolvido por Seu Osorinho, em Serranópolis, no sudoeste goiano, Brasil, neste texto são discutidas algumas questões relativas à memória, sua preservação e duração ao decurso do tempo, bem como a acessibilidade às suas informações, no contexto da cultura digital. Além disso, são trazidas à pauta as dimensões subjetivas e objetivas, particulares e coletivas das narrativas audiovisuais, e suas relações com os fluxos da própria vida.

Palavras-chave: Seu Osorinho, narrativas audiovisuais, memória, cultura digital, obsolescência.

Resumen: Con base en el trabajo desarrollado por el señor Osorinho, en Serranópolis, en el suroeste goiano, Brasil, en este texto se discuten algunas cuestiones relativas a la memoria, su preservación y duración a lo largo del tiempo, así como la accesibilidad a su información, en el contexto de la comunicación cultura digital. Además, se traen a la pauta las dimensiones subjetivas y objetivas, particulares y colectivas de las narrativas audiovisuales, y sus relaciones con los flujos de la propia vida.

Palabras clave: Señor Osorinho, narrativas audiovisuales, memoria, cultura digital, obsolescencia.

Abstract: Based on Seu Osorinho's work in Serranópolis, southwestern Goiano, Brazil, this paper discusses issues related to memory, its preservation and duration over time, as well as accessibility to this information in the context of digital culture. In addition, the discussion incorporates the subjective and objective dimensions of audiovisual narratives, as well as their relations with the flows of life itself.

Keywords: Mr. Osorinho, audiovisual narratives, memory, digital culture, obsolescence.

Introdução

Algumas questões tocantes às relações entre a noção de memória e narrativas audiovisuais constituem o eixo deste trabalho que é um ponto de intersecção entre dois projetos de pesquisa: *Outros fazedores de cinema* (2012/2016) e *Caiu na rede... é peixe, filme, arte?* (em andamento), ambos com financiamento do CNPq. O ponto de partida para suas formulações está na ação contínua de registro em vídeo feita por Seu Osorinho, em Serranópolis, com o propósito de preservar referências dos modos de vida contemporâneos, para dar a saber aos que ainda não de vir. Ou seja, trata-se de um projeto em devir, no qual ele busca organizar informações audiovisuais sobre sua experiência vivida para que, mais tarde, outras pessoas possam a elas ter acesso. Um tal propósito comparece, no ponto de partida, prenhe de potências, mas também de dilemas e paradoxos.



Seu Osorinho filma evento cultural, em Serranópolis. Foto: Alice Fátima Martins, 2015.

Não por acaso, Seu Osorinho habita uma região rica em sítios arqueológicos com desenhos rupestres. São marcas deixadas por habitantes que ocuparam aquela região há cerca de 11.000 anos, cujos sentidos originais escapam à compreensão dos visitantes século XXI adentro, mas cujo vigor ainda tem a força de instigar, provocar a imaginação, despertar perguntas, deflagrar histórias de possibilidades.

É nesse inusitado encontro entre imagens cravadas na pedra, ali preservadas desde há milhares de anos, e vídeos produzidos tendo por base a tecnologia digital, com um projeto de preservação da memória, que se assentam as bases da discussão trazida a este artigo.

1. Narrativas de si, relações com o coletivo

Neste início do século XXI, aumenta o interesse por imagens amadoras e registros de família em audiovisual por parte de realizadores que transitam entre o cinema-arte, os filmes-ensaio, entre outras frentes de atuação. Pesquisadores voltados para questões caras às ciências sociais, aos estudos culturais, aos estudos das visualidades, passando pelos realizadores de cinema e seus estudiosos, voltam-se cada vez mais frequentemente a esse campo.

É possível notar uma presença significativa, na produção cinematográfica contemporânea —incluindo documentários e filmes ensaísticos, entre outros—, de narrativas que lançam mão de *found footage*: “filmagens encontradas”, numa tradução literal. Talvez pudessem ser pensadas como a versão *ready-made* no âmbito da produção audiovisual. Bourriaud (2009) propõe o conceito de pós-produção, não no sentido específico das etapas de realização cinematográfica, embora seja dele derivado. No caso do cinema, em sua especificidade, a pós-produção envolve todas as atividades posteriores às filmagens. Esse não é o mesmo sentido atribuído ao termo pelo autor para

quem a noção de pós-produção supõe a utilização, sobretudo na arte, de objetos, imagens e narrativas de toda natureza, depois de terem cumprido suas funções primeiras, para as quais tenham sido fabricados. Ou seja, para o autor, a pós-produção supõe a apropriação de produtos com finalidade não prevista em sua concepção original, posteriormente à sua utilização.

Bourriaud discute alguns aspectos da arte instaurada a partir do século XX, sobretudo aqueles que revelam os efeitos dos processos da industrialização. Nessa direção, no trabalho artístico é feita uma espécie de reprogramação daquilo que já está pronto. Dito de outra forma, opera-se na apropriação de imagens, narrativas e outros artefatos produzidos previamente, de natureza não só material, mas também aqueles que integram todo o gradiente de informações digitais compartilhados em plataformas digitais, nas redes mundiais de computadores.

No caso dos materiais audiovisuais produzidos por outrem e posteriormente apropriados —no *found footage*, em geral—, estes envolvem registros feitos, originalmente, sem pretensões profissionais, em ambientes domésticos, entre familiares e amigos. São fontes inesgotáveis de recortes disponíveis à incorporação em narrativas fílmicas concebidas com perfis mais adequados aos protocolos e expectativas dos circuitos próprios do cinema. Além dos potenciais como *ready-made*, essas fontes também oferecem dados, pistas sobre a vida ordinária, o cotidiano de famílias e comunidades, matéria-prima capaz de alimentar inquietações motivadoras de investigações de naturezas as mais diversas.

Tais narrativas apontam para questões que tratam das relações entre o individual e o coletivo, o privado e o público. Lins e Blank (2012) adentram as discussões sobre os filmes domésticos, tomando, como bússola, a pergunta a respeito da possibilidade de se estabelecerem conexões entre as memórias singulares, íntimas, particulares de que tais filmes estão impregnados, e as

memórias compartilhadas pelas comunidades. Seria possível, indagam, dissolver a linha quase invisível, que separa as memórias pessoais das memórias coletivas, compartilhável por públicos de circuitos cujos raios de amplitude sejam progressivamente mais extensos?

O singular, a subjetividade, no cinema, é tema que move pensadores, pesquisadores, desde diferentes pontos de partida e perspectivas diversas. Na década de 1950, Morin (1997) dedicou-se ao tema n' *O Cinema ou o homem imaginário*. Ali, o autor esboça um ensaio que ultrapassa questões específicas do cinema, numa perspectiva antropológica desde o ponto de vista do espectador. Considerando que o real, ou o que se suponha real, seja tecido no imaginário, o autor reconhece no cinema uma instância fundante dos complexos processos de identificação-projeção, no espaço entre o real e o imaginário, nas atribuladas configurações do século XX.

Os conceitos de antropomorfismo e cosmomorfismo estariam na base das relações entre o dentro e o fora. No antropomorfismo, estão os processos de atribuição da noção de humanidade a tudo quanto seja não-humano, ou exterior à experiência humana. No cosmomorfismo, os elementos do mundo exterior são integrados à própria experiência subjetiva, interior. Projeção-identificação são as duas faces indissociáveis desse processo. Dentro-fora, sujeito-mundo, indivíduo-coletivo: as necessidades, desejos, inquietações, medos, alegrias são projetados não apenas no impalpável dos sonhos, mas também em toda ordem de coisas e de seres perceptíveis na exterioridade da experiência humana.

Morin (1997) aponta três etapas nos processos de projeção: automórfica, antropomórfica e desdobramento. Para ele, a maior parte dos estudos sobre cinema está concentrada na primeira etapa, a automórfica. Nesta, são atribuídas aos seres ou coisas externas características próprias de quem as vê. Quem assiste ao filme vê, em sua narrativa, elementos de sua própria

experiência de vida. Tais elementos estabelecem a conexão entre o espectador e o filme. No antropomorfismo, características próprias dos seres humanos são atribuídas às coisas materiais e aos demais seres vivos. Finalmente, no desdobramento, o espectador experimenta uma espécie de projeção de si próprio, como um espectro, naquilo que vê. Estabelece-se uma espécie de encontro entre quem vê e o que vê.

No processo de identificação, em lugar de se projetar no mundo, o sujeito o absorve, projeta o mundo em si. No cosmomorfismo, o sujeito se sente e se crê um microcosmo ao identificar-se com o mundo.

Tendo em conta os conceitos de antropomorfismo e cosmomorfismo assim delineados, os processos de projeção e identificação não ocorrem separadamente. Ao contrário, um supõe o outro, mutuamente, operando no âmbito dos afetos, embora pareçam assumir sentidos antagônicos. Morin ressalta que, enquanto se sonha, o sonho parece real. No entanto, quando se está desperto, a impressão de realidade do sonho parece risível, conquanto se esteja sob a hegemonia das impressões do mundo exterior. O sonho seria o trabalho mais íntimo e subjetivo.

A partir destes elementos, o autor localiza o momento no qual o cinematógrafo teria sido transformado em cinema: a passagem teria ocorrido quando se passou a dominar tais dinâmicas, no âmbito da ilusão e da magia. Para ele, a técnica do cinema envolve a compreensão das relações entre projeção-identificação, na possibilidade de trazer o público a projetar elementos de si nas narrativas fílmicas, ao mesmo tempo em que com elas encontra elos de identificação, absorvendo-as, tomando-as para si.

As dinâmicas de projeção-identificação podem auxiliar a compreender como o público se relaciona com as narrativas fílmicas, e também a supor como uma narrativa particular tem potência para dialogar com um número maior de

pessoas, expandindo-se em relação ao contexto em que tenha sido originalmente concebida. Está em questão o encontro entre a narrativa e seu público, entre o repertório dos sujeitos singulares, sua capacidade de reverberação no outro. Está em questão o que em cada um pulse do mundo e das subjetividades com possibilidade de ressonância mútua.

Mas há outro elemento a ser considerado nessa relação: trata-se do narrador. Há que se pensar sobre o ponto de vista daquele que articula o filme, imprimindo-lhe elementos de projeção e identificação, a partir de suas relações consigo e com o mundo, para compartilhá-las com os demais. Ora, também o produtor de narrativas imprime em seu trabalho elementos de sua subjetividade a orientar escolhas sobre as coisas e os seres do mundo para integrar as imagens animadas e sonorizadas.

Ou seja, o artista, o criador, o narrador, do mesmo modo, transita entre os espaços da subjetividade e das exterioridades, em processos de projeção-identificação. A relação com o público, mediada pelo trabalho artístico, resulta em processos ao mesmo tempo inter e intrassubjetivos. Embora, à primeira vista, díspares e antagônicos, produzem alguma ressonância entre si (Martins, 2001). Tais relações não deixam de ter em conta os aspectos da cultura que estabelecem critérios normativos reguladores das linguagens, o que permite seu compartilhamento no âmbito coletivo.

Contudo, o termo *coletivo* também requer alguma demarcação. O pensador Elias (1994) se recusa a compreender indivíduo e sociedade como conceitos antagônicos, ou passíveis de alguma dissociação. É no que ocorre entre os indivíduos que se estabelecem as funções relacionais, as interdependências, os conflitos e tensões, bem como os agenciamentos. E é desses processos que derivam tanto os modos de organização e as dinâmicas dos tecidos sociais quanto a conformação das individualidades, das subjetividades.

No ensaio intitulado *Mudanças no balanço nós-eu*, (Elias, 1994), o autor chama a atenção para o fato de que a noção de indivíduo surgiu no contexto histórico-social da Europa renascentista, a partir do qual as diferenças entre as pessoas começaram a ser cada vez mais valorizadas. Nesse sentido, a contribuição de Descartes com seu *cogito, ergo sum*, penso logo existo, foi indiscutível. Assim, a sociedade, constituída por indivíduos que estabelecem relações entre si em maior ou menor grau, organiza-se, desde a Europa Moderna, na forma do Estado, sendo este representante legitimado de uma instância do coletivo em relação ao qual, nos moldes contemporâneos, o indivíduo não pode escapar.

Contudo, é necessário notar a complexidade e diversidade de instâncias no estabelecimento de relações de pertencimento, conectando indivíduos e coletivos, sobretudo nos cenários que, continuamente, se reconfiguram. Das famílias e suas tantas formas de constituição, às comunidades de bairro, às instituições educacionais e religiosas, às plataformas digitais de relacionamento social, a expressão *nós* apresenta-se em múltiplas camadas, com grande diversidade nos níveis de complexidade, dimensões e temporalidades.

2. Fluxos da vida

Os vídeos realizados por Seu Osorinho, em primeira instância, tratam de suas próprias relações com o mundo, da sua inserção no mundo, no seu mundo. São o seu relato sobre esses modos de pertencer. Revelam pontos de vista demarcados pela experiência pessoal e intransferível. Sem edição, resultam de tomadas em plano contínuo mais ou menos longas. O tempo do seu olhar, do seu passo, de seu afeto comparece como fator determinante da duração. Com a câmera empunhada, Seu Osorinho acompanha, sem pressa, os acontecimentos. Vez por outra, faz uso da pausa para breves interrupções na gravação —como para dar um suspiro, tomar um fôlego, sorver um pouco de ar— retomando-a, em seguida.

Planos contínuos, sem edição: poderiam ser considerados material bruto de alguma narrativa fílmica não realizada. Mas também podem ser pensados como fragmentos de uma narrativa que vai sendo constituída ao longo da própria vida de Seu Osorinho, em permanente vir-a-ser.

Orson Welles dedicou-se, durante mais de 20 anos, a um projeto de adaptação, para o cinema, do romance mais célebre de Cervantes. Um projeto assim conduzido acabou por se misturar à própria vida do cineasta, confundindo-se com ela, na sua incompletude. Orson Welles de alguma forma encontrou, na figura de Dom Quixote, o outro eu com quem estabelecia diálogos e embates ao longo de seus percursos. Sonhador, antepunha sua visão poética do mundo à realidade trivializada (Martins, 2014). Quando morreu, em 1985, Welles já tinha gravado milhares de metros de filme. Sabe-se de, pelo menos, duas tentativas de edição póstuma desse material. Uma delas, foi assinada por Costa Gravas. A segunda, realizada pelo espanhol Jesus Franco, foi intitulada “Dom Quixote de Orson Welles”.

Qual seria o fio condutor a orientar Welles nas gravações? Que roteiro daria conta de uma história sem fim? É possível imaginar que tenha havido um argumento inicial que, no decurso de tempo, cambiou-se, estendendo-se pela vida, a ela misturando-se, transformando-se com o próprio cineasta (Martins, 2014). Tudo indica que Dom Quixote tenha se desvencilhado de qualquer roteiro, assumindo parceria na configuração das visões de mundo do cineasta, em contínuo vir-a-ser.

Retomando a questão a respeito do que há de particular e de coletivo nas narrativas fílmicas, ou no interesse que possa ser despertado a partir de narrativas fílmicas, vale indagar a respeito da natureza das relações estabelecidas entre os públicos, os criadores e as narrativas com as quais convivem no decurso da vida. Como os paradoxos e ambiguidades de que são portadoras tais narrativas repercutem nos paradoxos e ambiguidades do

próprio viver? Ali, no vácuo entre o que se julga ser a realidade e o que se sabe ilusão, entre o delírio da embriaguez e a disciplina da artesanaria, ali residiria sua potência, o amálgama de que são constituídas?

Os chamados planos-sequência, as tomadas contínuas, longas, reportam a própria vida, observam espacialidades e temporalidades ordinárias, como as experimentadas quotidianamente. Estabelecendo clara distinção entre cinema e filme, o artista e pensador Pasolini argumenta a similaridade entre a vida e o cinema, enquanto o filme corresponderia à morte. Nesses termos, o plano-sequência é pensado como próximo à experiência do que se entenda por real (Savernini, 2016). Para Pasolini, a experiência de vida já é mediada por signos audiovisuais. Por essa razão, a vida se aproxima a um plano-sequência, sem edição, sem montagem.

Ora, a realidade vista e ouvida no seu acontecer é sempre no tempo presente. O tempo do plano-sequência, entendido como elemento esquemático e primordial do cinema, —ou seja: como um plano subjectivo infinito— é assim o presente (Pasolini, 1982:194).

Já a realização do filme requer um trabalho sobre o material cinematográfico, sobre os signos buscados na vida propriamente dita. O trabalho da montagem, da edição, trata da produção de sentidos (Savernini, 2016). Assim, se o plano-sequência corresponde à vida, o corte, que transforma o cinema em filme, supõe a morte, diretamente ligada à produção de sentido. Na realização do filme, opera-se no âmbito da coordenação de planos, de modo a inventar alguma ordem para o presente, deslocando-o para o passado, “um passado que, por razões imanentes ao meio cinematográfico, e não por escolha estética, tem sempre o modo do presente” (Pasolini, 1982: 195).

Dito de outra forma, o tempo da experiência da vida é um presente desorganizado, impossível de ser apreendido em sua totalidade. Ao contrário, o

tempo da vida recontada no filme, da narrativa, é um passado organizado, reinventado, por isso pleno de sentidos. Assim, o tempo-espaco dos filmes não é o da vida, mas o da morte. Enquanto tal, é real, não é uma ilusão (Savernini, 2004).

O cinema, pensado como plano-sequência análogo à própria vida, consiste num registro contínuo, de natureza audiovisual, que adota apenas um ponto de vista, marcadamente subjetivo e incapaz de ocupar o ponto de vista, ou o tempo-espaco de outrem. A vida, para Pasolini, só conquista um sentido pleno, quando a morte exerce seu poder de significação, no corte. Ela organiza e dá sentido à vida, como se faz, no processo de montagem cinematográfica. O plano-sequência infinito da vida morre ao ser cortado, para se fazer filme, e ganhar dimensão objetiva.

Uma das marcas que chamam a atenção na produção de Seu Osorinho está no fato de que ele não edita os vídeos, e nem trabalha com roteiros. A câmera o acompanha, faz parte de sua bagagem. É ferramenta de que ele lança mão para ampliar a duração da experiência vivida, de seu testemunho subjetivo em seu mundo. De seu testigo.

Além do caráter de testemunho pessoal da própria experiência vivida, sua produção interessa também à sua comunidade. Mesmo sem edição, seu testemunho particular reverbera nas experiências vividas pelos demais. Isso pode ser verificado no compartilhamento dos arquivos reproduzidos em mídias digitais, assim como na projeção de vídeos em festas e celebrações comunitárias: festas da terceira idade, aniversários, programações culturais da cidade, entre outros.

Ao ter em vista não apenas sua comunidade geográfica e contemporânea, mas também pensar nas gerações por vir, a quem pretende endereçar prioritariamente as narrativas que produz, Seu Osorinho localiza seu trabalho

na relação cultura/comunicação, conforme proposta por Flusser (2014). Segundo o autor, a cultura consiste nos modos como as diferentes comunidades montam estratégias de organização e transmissão de seus saberes, informações e práticas. Ou seja, nos seus meios de comunicação, sendo estes pensados em termos mais amplos do que meramente como aparatos midiáticos e suas especificidades de dinâmicas e funcionamento. Nesses termos, suas gravações lançam canais de comunicação entre si e os seus contemporâneos, mas também entre gerações, incluindo aquelas que ainda virão.

Quando ultrapassa as fronteiras territoriais e temporais de sua comunidade de pertencimento, sua produção ganha novas camadas de sentidos no encontro com outras experiências-vividas, entre pessoas e comunidades alheias aos territórios e temporalidades por ele cartografados. Nessa direção, o território dos fazeres artísticos parece mostrar-se mais afeito a tais encontros, pelo exercício poético proposto, pela abertura à experiência estética do encontro com o outro, o outro que não eu, rumo à possibilidade de ampliação de horizontes, como forma de conversação (Flusser, 1963).

3. Memórias cravadas na pedra

As anotações feitas na pedra, como as que ocupam alguns territórios cartografados na região de Serranópolis, com cerca de 11.000 anos de datação, demonstram uma admirável resistência às intempéries, preservadas no decurso de tantos ciclos climáticos, alterações na flora e na fauna, bem como ocupações humanas diversas. As primeiras décadas do século XXI talvez ofereçam as circunstâncias mais desafiadoras à sua sobrevivência, ante e as transformações radicais do meio ambiente a partir da própria ação humana.

Os múltiplos painéis repletos de grafismos portam narrativas indecifráveis aos habitantes deste tempo/lugar. A despeito das pesquisas orientadas por métodos científicos e aparatos técnicos cada vez mais sofisticados, com datações cada vez mais precisas, os projetos de recuperação dos sentidos originais nelas articulados estão fadados à frustração. Alcançam não muito mais que possibilidades mais ou menos plausíveis. No mais, as interpretações funcionam como atualização de significados, à luz do contexto atual, seus repertórios imagéticos, suas narrativas, embates, utopias, desejos, assombros.

Se tomada a escala temporal dos ciclos de vida humanos, as marcas nas pedras podem ser consideradas memórias de longa duração que se dão a decifrar apenas parcialmente. Oferecem pistas, apontam rastros, mas nunca se deixam revelar, não há tradução possível. Nesse jogo, o mais importante permanece fugidio, impalpável, como se fora miragem.

Essas gravuras são mensageiras de notícias daquilo que já fomos, antanho. Ao mirá-las, nos indagam sobre aquilo em que nos temos tornado. Suspeitamos seus segredos, que também são nossos. O enigma que vibra em cada traço pertence também à nossa própria memória. Seríamos fortes o bastante para enfrentá-lo? Talvez seja dele que elas nos queiram proteger...

O esforço por preservar esses conjuntos de grafismos é também o esforço pela preservação daquilo que fomos e, embora não saibamos ao certo, em alguma medida ainda não deixamos de ser.

Seu Osorinho transita por esses sítios, lendo histórias encravadas nas paisagens. Seu percurso pessoal, os percursos da família e da comunidade, sobrepõem temporalidades distintas e redes diversas de experiências vividas. Tantas são as histórias, que transbordam. Por isso, é preciso contá-las. Mais que isso, urge registrá-las de modo que, no futuro, nalgum futuro, possam ser

recuperadas pelas gerações vindouras. Esse é seu argumento. Nisso consiste seu projeto.

Mas as narrativas produzidas por Seu Osorinho não são traçadas na rocha. Embora a tecnologia digital, dos equipamentos que usa, opere com base no silício, e também no lítio, elementos que se reportam à rocha, porquanto mineral, seus vídeos são traduzidos em códigos binários, por meio de cálculos, que os aparatos reconhecem como pulsos elétricos ínfimos. Tais pulsos elétricos produzem luz e sons. Programas de leitura e processamento, os *softwares*, acessam os arquivos digitais nos quais os códigos binários são guardados. Estes, por sua vez, juntamente com os programas, precisam de estruturas pesadas, equipamentos materiais, os *hardwares*, para funcionarem, bem como para serem armazenados.

Qual a capacidade de alcance, no tempo, desses arquivos? Por quanto tempo podem preservar informações de modo que sejam acessíveis a outrem? De que modo a tecnologia digital tem impactado no que entendamos por memória, e nas maneiras como nos relacionemos com ela?

4. Das ruínas

“A Internet não esquece, mas a cultura digital não nos deixa lembrar”, adverte Beiguelman (2014: 12), ressaltando que, embora nunca se tenha falado tanto em memória como nos dias de hoje, também nunca as informações sobre o passado recente mostraram-se ser de natureza tão instável, fugidia, de difícil acesso. A autora pergunta, ainda: que memória estaríamos construindo, regidos por uma lógica na qual o presente imediato comparece como o tempo essencial? E mais: o que aconteceria se todas as plataformas sociais deixassem de existir, de um dia para o outro, fazendo desaparecer, ao menos para seus usuários, toda uma gama de dimensões inimagináveis de dados, imagens, vídeos, e toda sorte de informações?

Nesse contexto, a memória ganhou *status* de coisa, e de fetiche: *O cartão de memória da filmadora comporta quanto tempo de filmagem? O arquivo vai ocupar muita memória do computador... Quanto de memória tem esse disco rígido?* Enquanto fetiche, é item de consumo destinatário do desejo: o computador mais veloz, com maior capacidade de armazenamento, sistemas online para guarda de arquivo crescentemente expandidos, sistemas operacionais com mais memórias e, portanto, mais eficientes, aparatos móveis conectados todo o tempo, cuja memória seja capaz de armazenar as informações mais urgentes, para atender a demandas aqui, agora. Enquanto coisa, localiza-se fora, tem dimensão objetiva: memória é um aparato externo, com que se opera, onde se armazenam e se apagam informações, que se porta num estojo, numa maleta, num *case*¹, nos aparatos e serviços de que se disponham.

No entanto, a obsolescência das memórias é diretamente proporcional ao ritmo com que aparecem novidades no mercado, instigando o desejo dos usuários. Assim, em pouco tempo, as tecnologias com que se operam alguns arquivos são substituídas por outras, e não tarda para que tais arquivos já não possam ser lidos, e seus conteúdos se tornem inacessíveis: códigos guardados em mídias, sem a possibilidade de reconhecimento e decodificação. Do mesmo modo, quando se tratam das plataformas de compartilhamento de conteúdos, o acesso às informações não se mostra mais fácil, ou viável. Em outras palavras: sejam arquivos gravados em mídias offline, sejam informações disponibilizadas em espaços online, compartilhados ou não, a questão da garantia de acesso à informação a médio e longo prazo coloca-se como um desafio ainda sem garantia de solução. Do mesmo modo, a própria noção de médio e longo prazos, a noção de temporalidade sofre alterações. O que seria longo prazo? Os 11.000 anos que marcam as datações dos desenhos rupestres da região de Serranópolis? O pouco mais de um século do desenvolvimento do suporte

¹ Um *case* para HD é uma espécie de caixa que abriga o HD de um computador, com adaptador para conectá-lo a qualquer outra máquina, de modo que ele passa a funcionar como um HD externo, ou um *pendrive*.

técnico para a captura e projeção de imagens em movimento? As décadas de instauração e configuração do sistema de conexão entre computadores em rede planetária? O tempo da última postagem em alguma rede social, em plataforma digital? O tempo, quando mesmo as noções de rede social, plataforma digital e as práticas a elas relacionadas já tenham caído no esquecimento, superadas por outras tecnologias, seus aparatos e práticas?

A velocidade impressa à produção e circulação de informações no ambiente das tecnologias digitais corresponde à velocidade com que estas mesmas informações são retiradas do campo de operações imediato do usuário comum e, portanto, de sua memória. Esse fato tem motivado pesquisadores de diversos campos a se dedicar ao desenvolvimento de metodologias, estratégias e tecnologias voltadas à preservação de dados digitais, com vistas à sua recuperação a médio e longo prazos. Contudo, tais metas ainda se mostram mais desafiadoras do que exequíveis.

Talvez seja, mesmo, necessário reinventar memórias, seus compartilhamentos, entre urgências regidas pelo ritmo do mercado voltado aos aparatos tecnológicos, e as temporalidades resultantes em práticas culturais, seus códigos, os sentidos que se constroem e se dispersam. Flusser (2011) comparou a um vórtice essa espécie de turbilhão no qual a vida contemporânea vai se consumindo, vorazmente, num aqui/agora, com projeções de passado e futuro cada vez mais atrofiadas.

Porque presente esse turbilhão, como quem sente o cheiro da tempestade trazido pelo vento, Seu Osorinho apressa-se em mapear, em vídeos, a sua experiência vivida, as paisagens pelas quais transita. Pretende que gerações futuras possam acessar essas informações. Talvez tenha sido instado a fazê-lo pelas memórias segredadas pelos desenhos cravados na rocha, em grutas visitadas por ele, desde a infância. Mas há uma armadilha a meio caminho: os vídeos de Seu Osorinho são produzidos por uma pequena câmera digital, num

cartão sem muito espaço de memória. Já houve um tempo quando ele os produziu em VHS. E a questão da preservação das fitas magnéticas não era menos desafiadora do que dos arquivos digitais.

No entanto, a preservação das mídias, dos suportes que armazenam dados, não integra o rol das preocupações de Seu Osorinho. Ele não tem o perfil de um arquivista. Não conhece as especificidades das classificações e modos de organização de dados. Trata-se de um narrador, a tecer sentidos compartilháveis com sua comunidade. A tecnologia digital e seus recursos midiáticos lhe oferecem o meio que viabiliza a relação entre ele e os demais, em encontros mediados por narrativas audiovisuais, sem edição.

Isso posto, e considerando-se os protocolos vigentes no tocante à gestão de dados digitais, estaria o projeto de Seu Osorinho fadado ao fracasso? Se a resposta para essa questão tiver como referência as questões específicas dos aparelhos e suas tecnologias, talvez resulte na confirmação do insucesso de seu pleito. Contudo, se a resposta considerar a dimensão relacional da produção de sentidos, na qual o aparato técnico cumpre a função secundária de ferramenta, é possível que seu projeto seja considerado bem-sucedido, sobretudo, em relação à veloz obsolescência dos arquivos e das informações digitais. Seu papel como narrador o coloca em condição de subversão em relação aos rituais dos aparelhos e templos das tecnologias.

5. Memória e esquecimento no centro de Serranópolis

No centro da cidade, em meio à praça, está a rodoviária, onde ônibus intermunicipais fazem breves paradas para o embarque e desembarque de passageiros. Em torno à praça, observam-se os prédios de algumas igrejas neopentecostais. Ao lado de uma delas, a *lan house* à qual Seu Osorinho recorre para gravar seus arquivos em DVDs. A loja oferece pontos de acesso à internet para usuários que não disponham de computador pessoal, cobrando

preço muito acessível pela minutagem. Além disso, o gerente, bem instalado junto a um equipamento mais potente, atende clientes que buscam resolver problemas os mais diversos: imprimir boleto para pagamento de conta, trocar senha de alguma conta online, verificar pendências junto a bancos, empréstimos em geral, etc. Todos organizam-se numa fila. Cada qual aguarda a sua vez para sentar-se à frente do gerente, um rapaz muito jovem, que orienta, faz recomendações, executa as solicitações, e recebe pelos serviços. Como uma espécie de oráculo. Seu Osorinho amiúde entra nessa fila. Mas suas solicitações levam mais tempo para serem executadas: transferir os arquivos de sua filmadora para o computador da *lan house*, gravar em DVD, multiplicar as cópias. Os arquivos alojados no computador são apagados passados alguns dias. O gerente precisa do espaço liberado, para a execução de outros trabalhos. Além disso, não lhe cabe o papel de guardião dos arquivos. E porque estes também já não estão na filmadora, passam a existir apenas nos DVDs entregues aos membros da comunidade. Existirão enquanto as mídias não forem danificadas, ou enquanto seus proprietários as preservarem entre seus pertences, ou ainda enquanto os softwares e hardwares disponíveis tiverem os recursos para sua leitura.

Antes disso, os laços intracomunitários já terão sido renovados, as narrativas já terão sido realimentadas, atualizadas na partilha coletiva. As experiências ganham novas versões nas memórias recontadas. É no vínculo entre as pessoas que está o sentido dado aos eventos e paisagens. As mídias, que não devem ser descartadas, também não são as únicas protagonistas. Sobretudo porque elas, e não as relações, tampouco as narrativas, é que estão fadadas à obsolescência e às ruínas...

Bibliografia

- Beiguelman, Giselle (2014). "Reinventar a memória é preciso" en BEIGUELMAN, Giselle Beiguelman y Ana G. Magalhães (editoras). *Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais*. São Paulo: Peirópolis/Edusp.
- Bourriaud, Nicolas (2009). *Pós-produção*. São Paulo: Martins.
- Elias, Norbert (1994). *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Flusser, Vilém (2011). *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume.
- Fusser, Vilém (2014). *Comunicologia: reflexões sobre o futuro*. São Paulo: Martins Fontes.
- Lins, Consuelo; Blank, Thais (2012). "Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo" en *Revista Significação*. Ano 39, nº 37.
- Martins, Alice Fátima (2001) "A apreciação da obra de arte em sua dimensão subjetiva e no contexto das relações sociais" en *Pós* (Brasília), ICS/UNB/Brasília, v. 5, p. 9.
- Martins, Alice Fátima (2014). "Becos e trânsitos entre escola e cinema" en Raimundo Martins y Irene Tourinho (editores). *Pedagogias Culturais*. Santa Maria: Editora UFSM.
- Morin, Edgar (1997). *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Pasolini, Pier Paolo (1982). *Empirismo hereje*. Cadernos Peninsulares, Ensaio 8, Lisboa: Assírio & Alvim.
- Saverini, Erika (2016). "A vida escrita em o cavalo de Turim: diálogos contemporâneos com Pier Paolo Pasolini" en *Revista Passagens*. Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará. Volume 7. Número 3.

* Alice Fátima Martins é docente efetiva no curso de Licenciatura em Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, na Faculdade de Artes Visuais/FAV, da Universidade Federal de Goiás/UFG. Bolsista de Produtividade em Pesquisa-PQ2, pelo CNPq. Doutora em Sociologia, Mestre em Educação, desenvolveu projeto de estágio pós-doutoral pelo PACC/UFRJ (2009/2010) e pelo Departamento de Comunicação e Arte/DeCA, da Universidade de Aveiro, Portugal. É autora dos livros, dentre outros, *Saudades do futuro: a ficção científica no cinema e o imaginário social sobre o devir* (Ed. UnB, 2013), e *Catadores de sucata da indústria cultural* (Ed. UFG, 2013). Também é artista visual e realizadora de cinema. E-mail: profalice2fm@gmail.com