

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL  
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

LUÍS ALBERTO DOS SANTOS GOMES

PRESERVANDO MEMÓRIAS DOS MOVIMENTOS NEGROS: OS DESAFIOS DA  
DIGITALIZAÇÃO DAS FITAS MAGNÉTICAS DO CULTNE

Niterói, RJ  
2022



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL  
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

LUÍS ALBERTO DOS SANTOS GOMES

PRESERVANDO MEMÓRIAS DOS MOVIMENTOS NEGROS: OS DESAFIOS DA  
DIGITALIZAÇÃO DAS FITAS MAGNÉTICAS DO CULTNE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Rafael de Luna Freire

Niterói, RJ

2022

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG  
Gerada com informações fornecidas pelo autor

S237p Santos Gomes, Luís Alberto dos  
PRESERVANDO MEMÓRIAS DOS MOVIMENTOS NEGROS: : OS DESAFIOS DA  
DIGITALIZAÇÃO DAS FITAS MAGNÉTICAS DO CULTNE / Luís Alberto  
dos Santos Gomes ; Rafael de Luna Freire, orientador.  
Niterói, 2022.  
88 p. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,  
Niterói, 2022.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.2022.m.11243314761>

1. Preservação. 2. Fitas magnéticas. 3. Cultura negra. 4.  
Arquivos independentes. 5. Produção intelectual. I. Freire,  
Rafael de Luna, orientador. II. Universidade Federal  
Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III.  
Título.

CDD -



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do mestrando **Luís Alberto dos Santos Gomes**, na forma em que se segue:

Aos 20 dias do mês de abril de dois mil e vinte e dois, às 15:00 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura, nº 8, Bloco A, São Domingos – Niterói/RJ (banca formada por videoconferência), instalou-se a banca examinadora da defesa de mestrado em Cinema e Audiovisual de **Luís Alberto dos Santos Gomes** formada pelos seguintes professores doutores: Rafael de Luna Freire (Orientador-UFF), Talitha Ferraz (UFF), Roberto Carlos da Silva Borges (CEFET-RJ). Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: **“Preservando memórias dos Movimentos Negros: Os desafios da digitalização das fitas magnéticas do CULTNE”**. Feita a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca ressalta a escolha de um objeto inovador, destacando o mérito da dissertação por ratificar a relevância do Cultne e apontar a necessidade de políticas públicas para a preservação deste acervo fundamental para a memória dos Movimentos Negros brasileiros. Indica-se ainda a necessidade de atender às demais sugestões da banca, uma vez que é recomendada a publicação da dissertação para que ela atinja um público mais amplo, dada a importância da abordagem do Cultne por este trabalho acadêmico.

Assim, a banca considerou o aluno **APROVADO ( X ) NÃO APROVADO ( )**.

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Rafael de Luna Freire, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

RAFAEL DE LUNA FREIRE  
RAFAELDELUNA@HOTMAIL.COM:08  
894912752

Assinado de forma digital por RAFAEL DE LUNA  
FREIRE  
RAFAELDELUNA@HOTMAIL.COM:08894912752  
Dados: 2022.05.17 17:33:28 -03'00'

Prof. Dr. Rafael de Luna Freire (Orientador - UFF)

Prof. Dr. Talitha Ferraz (UFF)

Prof. Dr. Roberto Carlos da Silva Borges (CEFET-RJ)

## AGRADECIMENTOS

Para fazer minha dissertação em tempos difíceis, nos quais vivemos uma pandemia de COVID-19, fenômeno que afetou o mundo física, mental e economicamente, é preciso explicitar que todo esse impacto também está impresso no processo de realização da dissertação. Mas tive muitas pessoas que me incentivaram e me orientaram em todo esse processo.

Agradeço a minha mãe, Elizete Fonseca dos Santos Gomes; minha companheira Rachel Nascimento; meu querido violão, que me acompanhou nos momentos de criatividade e ansiedade; meu orientador Rafael de Luna Freire, especialmente por sua atenção com meu desenvolvimento durante o mestrado; meus amigos Vinícius, Rodrigo, Viviane e Mayara.

Agradeço também aos professores que participaram da minha banca de qualificação: Fabian Rodrigo Magioli Nuñez e Pedro Vinicius Asterito Lapera. Agradeço aos colegas de turma do grupo de estudos de cinema negro da Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais (PPRER) do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (*CEFET/RJ*), ministrado pelos professores Roberto Carlos da Silva Borges e Samuel Silva Rodrigues de Oliveira, pelos quais tenho muito apreço.

Agradeço a muitos outros amigos e parceiros que foram fundamentais para traçar esta caminhada na minha vida.

## RESUMO

Nesta dissertação, apresento dois capítulos em que faço uma tentativa de investigar o CULTNE (Acervo Digital de Cultura Negra) enquanto acervo audiovisual independente que conduz suas atividades junto a realizações audiovisuais, tendo como objetivo o eixo temático centrado na pauta de manifestações culturais e políticas em torno da cultura negra brasileira e suas conexões internacionais. No capítulo 1, apresento a história das duas produtoras de vídeo dos anos 1980, Enugbarijó Comunicações e Cor da Pele Produção e Vídeo, que são responsáveis pela formação do Cultne, relacionando às questões acerca do patrimônio audiovisual, apresentando as questões presentes nos cuidados arquivísticos da fita magnética e seus riscos de perda. No capítulo 2, abordo a potência desse acervo audiovisual independente e temático, voltado a expressões da cultura negra brasileira e internacional, no qual a valorização dessas imagens ganha força também através de aspectos da nostalgia. Penso como a nostalgia ativa, a nostalgia como ativo audiovisual, a nostalgia da estética presente no vídeo são formas de valorizar o material.

Palavras-chave: preservação audiovisual; vídeo; fitas magnéticas; movimentos negros.

## **ABSTRACT**

In the dissertation I present two chapters in an attempt to investigate the CULTNE (Digital Collection of Black Culture) as an independent audiovisual collection that conducts its activities along with audiovisual achievements, aiming at the thematic axis centered on the agenda of cultural and political manifestations around culture. Brazilian black woman and her international connections. In chapter 1, I present the history of the two video production companies of the 1980s, Enugbarijó Comunicações and Cor da Pele Produção e Vídeo, which are responsible for the formation of Cultne relating to issues about audiovisual heritage, presenting the issues present in the archival care of the tape. magnet and its risk of loss. In chapter 2, I discuss the power of this independent and thematic audiovisual collection, focused on expressions of Brazilian and international black culture, in which the appreciation of these images also gains strength through aspects of nostalgia. Thinking about active nostalgia, nostalgia as an audiovisual asset, the nostalgia of the aesthetics present in the video, are ways of valuing the material.

Keywords: audiovisual preservation; video; magnetic tapes; black movements.

## LISTA DE FIGURAS

Fotografia 1 –	Carlos Alberto Medeiros.....	19
Fotografia 2 –	Logotipo da Cor da Pele Produção e Vídeo.....	20
Fotografia 3 –	Vik Birkbeck e Ras Aduato.....	23
Fotografia 4 –	Documento de apresentação da produtora Enugbarijó Comunicações	25
Fotografia 5 –	Folder do evento de lançamento do Cultne no cinema Odeon.....	33
Fotografia 6 –	Folder do evento de lançamento do Cultne no cinema Odeon.....	34
Fotografia 7 –	Filó Filho sentado no escritório do Cultne.....	37
Fotografia 8 –	Aduato e Vik filmando a “Marcha e a Farsa” em 1988.....	58



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>8</b>
<b>1 COR DA PELE PRODUÇÃO E VÍDEO E ENUGBARIJÓ COMUNICAÇÕES: DUAS PRODUTORAS DE VÍDEO DA DÉCADA DE 1980 LIGADAS À MILITÂNCIA NEGRA.....</b>	<b>16</b>
1.1 Cor da Pele Produção e Vídeo.....	16
1.2 Enugbarijó Comunicações.....	22
1.3 Encontro entre as produtoras.....	27
1.4 Nasce o Cultne.....	29
1.5 Questões sobre o vídeo.....	40
1.6 Questões relativas à preservação das fitas magnéticas.....	43
<b>2 O DESAFIO DE MANTER UM ARQUIVO AUDIOVISUAL DE CUNHO MILITANTE: O AUDIOVISUAL E A MEMÓRIA COMO FERRAMENTAS DE MILITÂNCIA.....</b>	<b>52</b>
2.1 Um arquivo dentro de um arquivo acidental: experiência dentro do YouTube	52
2.2 Fortalecimento de uma representatividade imagética negra: relações com o cinema negro.....	58
2.3 A memória e a nostalgia como forma de apreciação e luta através do arquivo Cultne.....	62
2.4 Sobre as produções nostálgicas do Cultne em seus primeiros anos.....	73
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>78</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>84</b>

## INTRODUÇÃO

Minha maior motivação para realizar esta dissertação veio da minha aproximação com o cinema desde os 15 anos, quando me tornei cineclubista na Escola Técnica Estadual Adolpho Bloch (FAETEC), no cineclube chamado Olho na Cena, gerido por professores e alunos da escola. Entre os anos 2005 e 2007, exibimos filmes através do uso de projetores ligados a aparelhos leitores de DVD e leitores de fitas VHS chamados videocassete, aparelho que fez parte da minha infância e adolescência quando minha família comprava fitas VHS de filmes ou os alugava em videolocadoras.

Durante a graduação em Ciências Sociais na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, tive aproximação com os conceitos de patrimônio e memória, aprendidos em disciplinas na área de sociologia da cultura. Cinema e memória são áreas em que procurei trabalhar durante minha graduação. Minha orientadora de monografia, Eliska Altmann, me apresentou à Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) e, na primeira visita, conheci Hernani Heffner, pesquisador de cinema e experiente arquivista audiovisual responsável pela gestão da Cinemateca do MAM. Meu trabalho de conclusão de curso foi uma pesquisa inicial sobre as aproximações entre o patrimônio cultural material e o patrimônio audiovisual. Pesquisei na Cinemateca do MAM por alguns meses, sobretudo para ter acesso aos artigos produzidos por Paulo Emílio Salles Gomes presentes no Suplemento Literário, que reunia textos do crítico de cinema e um dos articuladores para a formação da Cinemateca Brasileira e Cinemateca do MAM.

Minha trajetória profissional enquanto cineasta e diretor de fotografia é ligada ao movimento de cineastas negras e negros do Rio de Janeiro, vindos de diferentes realidades culturais e socioeconômicas. Um dos principais espaços de formação nessa trajetória foram as edições do “Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe” das quais pude participar. O Encontro, realizado há 15 anos pelo Centro Afro Carioca de Cinema, incentiva novas produções audiovisuais, intercâmbios entre produtores, críticos, estudantes e público interessados em cinema, tendo como objetivo resgatar a memória da presença do negro e suas temáticas no cinema nacional e internacional, integrando a troca de experiências entre o público e realizadores, também valorizando a identidade da cultura brasileira e africana. Zózimo Bulbul, idealizador do encontro, esse notável ator, diretor e produtor, nasceu em 21 de setembro de 1937 e faleceu no dia 24 de janeiro de 2013. Foi um artista icônico para o cinema negro, o qual tive a honra de conhecer no encontro que ocorreu no ano de 2010, no início de minha graduação.

Quando participei do “Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe”, tive acesso a diferentes narrativas audiovisuais que não havia encontrado em outros festivais e mostras de cinema. Além dos filmes, conheci iniciativas ligadas à cultura negra como o Acervo Digital de Cultura Negra CULTNE (também comumente apresentado como Acervo Cultne), sua história profissional e suas vivências arquivísticas para manter a instituição, criada em 2009. Trata-se de uma instituição de memória dedicada à cultura negra, que opera enquanto acervo e produtora audiovisual. O Cultne tem mais de 3 mil vídeos em seu acervo digital, compreendendo histórias produzidas desde o final da década de 1970, captadas por câmera de vídeo doméstico e, posteriormente, foi acompanhando as mudanças tecnológicas das câmeras analógicas às câmeras digitais nos seus 40 anos de registros. Os vídeos do Cultne remontam a uma história recente do Brasil a partir do ponto de vista de militantes e produtores culturais negros.

Para esta dissertação, é necessário comentar sobre temas que rodeiam e o tornam base: a preservação audiovisual e a realização audiovisual em vídeo por um grupo engajado com a militância negra. Duas produtoras de vídeo são a base para a formação do Cultne: Cor da Pele Produções, dirigida por Filó Filho e Carlos Alberto Medeiros, e Enugbarijó Comunicações, dirigida por Ras Aduato e Vik Birkbeck. Ambas estavam muito ativas entre as décadas de 1980 e de 1990, realizando documentários, registros de manifestações sociais, de apresentações culturais, entrevistas, vídeos experimentais. Durante a década de 1990, a Enugbarijó encerra suas atividades, e a produtora Cor da Pele Produções passa por um hiato, retomando filmagens pontuais no início dos anos 2000.

As fitas magnéticas sobreviventes das duas produtoras foram digitalizadas e passaram a constituir o Cultne, que detém imagens riquíssimas que remontam à história brasileira recente, através de um recorte social promovido por realizadores audiovisuais militantes. A instituição nasce de realizadores audiovisuais cujo propósito era difundir seus trabalhos ao público. Num primeiro momento, eles não tinham experiências anteriores com arquivo e nem estavam alinhados com os arquivistas. Ras Aduato, fundador da Enugbarijó Comunicações, que fez um curso com duração de uma semana no Arquivo Nacional, no início dos anos 1990, relata em entrevista que, a partir do curso, preocupou-se em rebobinar suas fitas magnéticas. Esse procedimento pode ter ajudado na conservação de muitas fitas magnéticas que hoje estão no Cultne.

Nesse aspecto, as maiores preocupações da instituição estão em dois pontos: o volume de fitas magnéticas ainda não digitalizadas e a preservação dos arquivos já digitalizados.

Dentre os responsáveis, destaco Filó Filho, que se torna figura central quanto aos procedimentos referentes à preservação audiovisual dessa instituição de memória.

Os dois capítulos desta dissertação investigam a instituição enquanto arquivo audiovisual independente, que conduz suas atividades de difusão e conservação junto a realizações audiovisuais, tendo como objetivo o eixo temático centrado na pauta de manifestações culturais e políticas em torno da cultura negra brasileira e suas conexões internacionais.

Para tanto, no primeiro capítulo, abordarei a trajetória percorrida na criação do Cultne, partindo da formação das produtoras de vídeo Cor da Pele Produção e Vídeo Enugbarijó Comunicações, por seus membros fundadores, até a concepção da instituição. Contextualizarei a trajetória da digitalização dos acervos das produtoras mencionadas anteriormente às questões em torno da preservação das fitas magnéticas; suas características técnicas e culturais; a emergência em criar estratégia para a longevidade dos suportes de vídeo; a necessidade e os cuidados da digitalização das fitas magnéticas. Outra questão a ser abordada está na crítica ao uso da plataforma de vídeos YouTube, uma grande empresa privada sem responsabilidade ligada à preservação, o que constitui uma fragilidade na confiança desta plataforma como janela principal de acesso aos vídeos pertencentes ao Cultne.

O segundo capítulo será dedicado a analisar as atividades do Cultne como arquivo audiovisual híbrido e independente. Atribuí à instituição a categoria híbrida por se tratar de uma entidade com atividades de um arquivo também ser atuante como produtora audiovisual. Essa condição implica características específicas para o funcionamento da instituição, em que as produções audiovisuais e a difusão de seus acervos são, muitas vezes, atividades conjuntas, o que cria estratégias particulares que serão debatidas no capítulo. Outro ponto a ser abordado são as questões ligadas ao campo da memória e da nostalgia, com destaque para os vídeos produzidos originalmente em fita magnética. Analisarei alguns deles, de maneira a identificar as particularidades do Cultne.

Entre os vídeos analisados está o documentário *Frente Negra Brasileira: a história de luta*, (CULTNE: FRENTE..., 2019) realizado entre os anos de 1985 e 1986, pela Enugbarijó Comunicações, em parceria com o cineasta Zózimo Bulbul. O vídeo mostra o encontro entre militantes contemporâneos à época, com os membros da Frente Negra Brasileira, partido político em atuação durante a década de 1930, responsável pela luta do povo negro brasileiro e precursor de conquistas do movimento negro no país. Investigar desde a forma de apresentação do documentário pelo Cultne à maneira como este foi produzido é uma maneira de identificar questões acerca da memória, da nostalgia e da preservação.

Para a escrita desta dissertação, analisei documentos referentes a atividades das produtoras de vídeo; fiz visitas técnicas ao Cultne; analisei vídeos pertencentes ao acervo; efetuei levantamento bibliográfico e investigação de palavras-chave dentro do canal YouTube Cultne; fiz análise do site do Cultne e realizei entrevistas com os fundadores do acervo e pessoas pertinentes ao trabalho.

Explorando os documentos, em sua maioria relacionados às atividades da produtora Enugbarijó, podemos entender os circuitos de exibição dos realizadores de vídeo. Festivais dedicados à exibição de vídeos, atividades culturais de linguagens múltiplas que abarcavam o vídeo em sua programação, anúncios de festas que apresentavam como atração o registro em vídeo das produtoras são alguns exemplos que consolidam as informações obtidas sobre as produtoras de vídeo. tais informações foram obtidas majoritariamente por entrevistas realizadas através da história oral, que foram a opção metodológica adequada devido aos poucos dados e bibliografia referentes ao Cultne disponíveis. São raras as informações presentes em matérias jornalísticas na Internet ou citações em obras acadêmicas, como a tese *O mundo negro: a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995)*, de Amílcar Araújo Pereira, que apresenta informações sobre o IPCN (Instituto de Pesquisa das Culturas Negras), importante espaço de formação de militantes negros no Rio de Janeiro iniciado no ano de 1975, do qual Filó Filho, Carlos Alberto Medeiros, Ras Adauto e Vik Birkbeck foram membros.

Nesse sentido, a história oral é um método indicado para compreender a história recente, que pode ser acessada pela memória dos entrevistados. Reconheço que há elementos a serem avaliados durante a aplicação desse método baseado no acesso à memória dos entrevistados enquanto fonte de pesquisa, tais como as imperfeições e falhas da memória, além da “saturação” de assuntos abordados, momentos nos quais há repetição de informações e pouco avanço na coleta de novos dados pesquisados durante as entrevistas. É preciso lidar com essas ocorrências que fazem parte do processo de entrevista, com intuito de encontrar novas informações relevantes à pesquisa, para que adquira um caráter mais objetivo e não se perca em um mar de informações estejam desconexas ao projeto, ainda que valiosas.

Desde 2009, o Cultne atua como instituição de memória e produtora audiovisual, apresenta obras digitalizadas do acervo das produtoras de vídeo Enugbarijó Comunicações e Cor da Pele Produções, disponibiliza acesso às obras realizadas por produtoras independentes ou emissoras de televisão, além de apresentar produções nato digitais, ou seja, concebidas digitalmente desde a sua matriz, realizadas pelo próprio Cultne ou por outros realizadores. Atualmente, o acesso aos acervos digitalizados do Cultne é estabelecido através da plataforma

de vídeos YouTube. Os vídeos compartilhados através das redes sociais, ou através do site Cultne.tv<sup>1</sup> são reendereçados do canal no YouTube do Cultne.

É evidente que a revolução digital trouxe promessas utópicas de um novo mundo, menos desigual, com melhorias para a humanidade, de forma a amenizar desigualdades, que, contudo têm se perpetuado ou até se intensificado em alguns aspectos. Nesse sentido, Evgeny Morozov, nascido em 1984, em seu livro *Big tech: a ascensão dos dados e a morte da política*, reúne seus textos publicados desde 2013, criticando a grande indústria de tecnologia centrada no Vale do Silício, denominada Big Tech, e as manobras capitalistas com disfarce benevolente e apolítico, permitidas por diversos países em crise (MOROZOV, 2018). Sua perspectiva é estadunidense, mas se aplica em parte à realidade brasileira, sobretudo na crítica às promessas feitas pelo universo digital. Uma das promessas no universo digital está nos serviços ditos gratuitos, ferramentas de navegação como o Google e o YouTube. Atenho-me ao serviço, uma plataforma de vídeo com acesso gratuito (no caso, excluo os planos pagos oferecidos pela plataforma como o Youtube Premium). Morozov (2018) afirma que esses serviços não são universalmente gratuitos, sua receita principal são propagandas e acúmulo de dados de seus usuários.

Como dito anteriormente, Cultne é a abreviatura para o nome Acervo Digital de Cultura Negra. Todavia, acredito que a atribuição de “acervo” reduz o sentido da instituição que detém uma gama de materiais diversificados, pois, segundo o glossário elaborado pelo Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ), o termo “arquivo audiovisual” é conferido a uma “organização, departamento ou unidade, de natureza pública ou privada, dedicado ao tratamento técnico, preservação e acesso aos documentos audiovisuais” ou um “conjunto de documentos audiovisuais produzidos e acumulados por uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades.” (CONARQ, 2014, p. 4). Por conseguinte, para fim de maior entendimento em questões terminológicas, optei por definir a instituição como arquivo audiovisual híbrido e independente.

Tal definição pode ser entendida através de iniciativas de preservação, com destaque para o acesso digital ao seu acervo, que envolve uma variada gama de produções audiovisuais ao longo de mais de 30 anos de atividades, entre diferentes suportes, partindo das fitas magnéticas analógicas, como o VHS, as fitas magnéticas digitais, as Mini-DV, e os materiais digitais nativos, como os conteúdos realizados pelas câmeras digitais Digital Single Lens Reflex (DSLR), por exemplo.

---

<sup>1</sup> CULTNE.TV. [S. l.], 2009. Disponível em: <https://cultne.tv/>. Acesso em: 3 abr. 2022.

É importante destacar que a profissão de arquivista audiovisual não tem um caminho formalizado, mas integra saberes de diferentes áreas de conhecimento, como a biblioteconomia, a comunicação, o cinema, entre outras, que pensam sobretudo o campo da memória. Termos e conceitos bem definidos são fundamentais ao processo arquivístico. Preservação é um dos conceitos fundamentais que totalizam as ações necessárias para assegurar o acesso permanente aos documentos audiovisuais em sua máxima integridade.

Assim, os materiais audiovisuais, de uma forma geral, precisam de cuidados permanentes na área da conservação e restauração, dever ser mantidos em locais apropriados com as melhores condições de temperatura e umidade possíveis. É essencial ainda atenção à área da difusão, pois os documentos precisam permitir acesso. No campo da preservação, comparado aos suportes analógicos, os suportes digitais, embora facilitem o acesso, não garantem a integridade dos documentos a longo prazo sem que haja constantes manutenções dos dados digitais. A complexidade dos suportes digitais apresenta como desvantagem a fragilidade de seus suportes e arquivamento oneroso.

Um dos principais desafios desta dissertação, então, é lidar com a natureza desse arquivo audiovisual. Em certos momentos, identifico sua proximidade com a de um arquivo de televisão independente. Por exemplo, a National Film & Sound Archive of Australia (NFSA), voltada a preservação do patrimônio audiovisual australiano elaborou o texto “Deadline 2025”, produzido no ano de 2017, para a conscientização do patrimônio audiovisual presente nas fitas magnéticas, englobando arquivos de televisão e emissoras de rádio. No texto, é discutido um novo dilema da sociedade: o perigo da perda permanente das imagens e sons presentes nas fitas magnéticas. É provável que, depois o ano de 2025, não seja mais possível acessar fitas magnéticas, a não ser que haja um plano nacional de digitalização do material, para que seja preservado.

Mesmo esse alerta quanto à ameaça da perda das fitas magnéticas endereçado à Austrália, o exemplo pode ser colocado em relação ao patrimônio audiovisual brasileiro, ainda mais por ser notável a falta de bibliografia acerca do que toca a preservação audiovisual dos suportes magnéticos no Brasil. Acredito que o prazo estipulado deve ser também entendido como uma forte ameaça ao país, que conta com menos recursos e um plano de preservação mais fragilizado, quando comparado com países no eixo Estados Unidos e países da Europa.

O Cultne era uma entidade sem corpo jurídico até o início do ano de 2020, momento no qual foi formalizado no Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ), como produtora e arquivo audiovisual híbrido. O movimento representou uma estratégia para a formalização do

Cultne como Instituto Cultne, entidade com corpo jurídico que será um dos braços do Acervo Cultne como um todo.

Inicialmente, o Cultne era movido pelo trabalho de Filó e seu filho, Pedro Oliveira que, montaram uma base no sítio onde estavam armazenadas as fitas magnéticas, dentro de um pequeno quarto, para organizar os documentos e fitas magnéticas, além de as digitalizar. O trabalho, nas palavras de Filó Filho, era uma ação revolucionária.

Antes de o Cultne ter suas atividades vinculadas à internet, a digitalização era realizada de forma caseira, as descrições do conteúdo das fitas dependiam das raras informações contidas nas etiquetas coladas na frente e no topo das fitas magnéticas, ou mesmo em cartões de papel deixados entre a fita e a embalagem plástica de capa dura, mas eram obtidas principalmente através da memória de Filó Filho, em colaboração com Vik Birkbeck. A falta de informação presente na leitura visual da própria fita magnética que possuía curtas informações, o que se pode nomear de metadados técnicos (etiquetas de fita, ano do material, título, análise da fita), não era suficiente para apresentar ao público como fonte de conhecimento, pois era essencial a contextualização das imagens apresentadas.

O metadado pode ser entendido, em palavras simples, como a informação sobre a informação, ou seja, descrições sobre o conteúdo audiovisual a ser preservado com instruções sobre o seu processo de digitalização, sobre os dados técnicos, como duração do arquivo, e até mesmo sobre as pessoas responsáveis por sua realização. Tais informações facilitam o processo de leitura do material para a integridade e posteridade.

Compreendo como um dos esforços do Cultne contextualizar seus vídeos, colocados em seu canal na plataforma YouTube, oferecendo, além de uma descrição técnica, uma contextualização do assunto e os atores envolvidos. De forma didática, são colocadas fontes de pesquisa retiradas de parceiros da instituição, além de informações produzidas pelos próprios membros do Cultne, com descrição de personagens e contextualização do vídeo exibido em seus aspectos históricos caros à preservação da memória da população negra, com o que se contribui para o resgate da memória nacional. Segundo interpreto, essa descrição é um metadado cultural que tenta dar conta de aspectos sociais, de memória e técnicos em suas descrições, possibilitando uma fonte mais endossada para o pesquisador ou para o público de forma geral.

As produções audiovisuais pertencentes ao Cultne estão ligadas à construção da história recente através de imagens e sons, registradas através de diversos suportes de fitas magnéticas, entre fitas U-matic, Betamax e, majoritariamente, fitas VHS. Tais produções



digitalizadas apresentam não apenas a riqueza em seus conteúdos, mas também a experiência de apreciação estética do vídeo.

Observamos, com os ruídos sonoros e das imagens, a presença do desgaste ocasionado pelo tempo; vemos também como as movimentações e enquadramentos de câmera eram realizados; qual era o ritmo das montagens e videografismos (ou vinhetas) inseridos nos vídeos; a mudança geográfica das cidades, sobretudo no Rio de Janeiro; a apresentação de espaços socioculturais e de afirmação da cultura negra como o Clube Renascença e o Disco Voador (de Honório Gurgel), por exemplo.

Entendo o trabalho do Cultne como uma maneira revelar a cultura negra através do audiovisual, dando visibilidade a intelectuais negros como Abdias do Nascimento, Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, dentre outros, intelectuais cujos textos são reconhecidos pela academia, mas dificilmente vemos suas imagens e falas em outros contextos. Também por isso, percebo que tais registros mostram imagens da história recente em perspectiva diferente da usual, em que negras e negros são colocados em condições subalternas e estereotipadas, de tal modo que se possibilita, através do audiovisual, a cristalização de memórias de positividade da identidade negra através do vídeo.

## **1 COR DA PELE PRODUÇÃO E VÍDEO E ENUGBARIJÓ COMUNICAÇÕES: DUAS PRODUTORAS DE VÍDEO DA DÉCADA DE 1980 LIGADAS À MILITÂNCIA NEGRA**

Neste capítulo, abordo três pontos. Primeiro, apresento a história dessas duas produtoras de vídeo fundamentais para a criação do Cultne: Cor da pele e Enugbarijó. Segundo, aspectos relacionados ao vídeo enquanto estética, técnica e ferramenta de transformação social. Por fim, trago elementos relacionados à preservação das fitas magnéticas através de arquivos audiovisuais, com destaque para os arquivos independentes.

As produtoras de que trato aqui têm um catálogo diverso quanto ao aspecto formal de suas obras, possuem conteúdos audiovisuais distintos, como videoclipes, peças publicitárias, e principalmente documentários.

Se para Bill Nichols (2016), a voz do documentário é estabelecida pelas escolhas que o cineasta faz para desenvolver seu filme e as escolhas podem ser feitas a partir das técnicas a serem utilizadas, dos recursos de som gerados por som direto ou som produzido na pós-produção, a partir da utilização de materiais de arquivo, o uso de cartelas, entre outros elementos, podemos depreender que as escolhas feitas pelas produtoras em questão mostram que determinada voz é por elas levantada. Logo, nota-se que a proposta principal de ambas era a luta antirracista realizada através do vídeo ao dar visibilidade a manifestações culturais, políticas e religiosas de matriz afro-brasileira.

### **1.1 Cor da Pele Produção e Vídeo**

Filó Filho é o apelido de Asfilófilo de Oliveira Filho, de 71 anos, formado em engenharia civil pela Faculdade Souza Marques, também registrado como jornalista. O ano de 1972 foi o marco inicial da carreira audiovisual de Filó, período no qual promovia bailes do movimento *soul* no Rio de Janeiro. Dom Filó é outro famoso apelido dado a Asfilófilo. Esse nome era sua assinatura quando promovia bailes de *soul music*. Inicialmente, Filó trabalhou junto à equipe de som Soul Grand Prix, mas se desassociou do grupo devido a desentendimentos relativos aos projetos desenvolvidos por eles. Filó decidiu criar sua própria equipe de som e promoveu uma festa intitulada “Noite do Shaft,” que ocorria semanalmente no Clube Renascença, um espaço de resistência voltado para a cultura negra, localizado no bairro Andaraí, no Rio de Janeiro. A festa, lançada no ano de 1972, fazia referência ao filme

“Shaft” (1971), dirigido por Gordon Parks, em que o detetive e policial John Shaft é contratado por um chefe do crime para encontrar a sua filha sequestrada.

O longa-metragem *Shaft* é um dos primeiros filmes compreendidos no movimento de cinema norte-americano chamado *blaxploitation*. Surgiu após turbulento período da história norte-americana, os anos 1960, com o movimento dos direitos civis, a forte segregação racial, o assassinato de líderes como Martin Luther King Jr. e Malcolm X, a Guerra do Vietnã e diversas batalhas a favor dos direitos humanos e princípios antirracistas que marcaram, na memória dos norte-americanos, principalmente dos negros e negras norte-americanos, uma bruta realidade. No início da década de 1970, nasciam filmes que proporcionaram uma fuga dessa realidade, criando narrativas cinematográficas nas quais havia heróis e heroínas negras que atuavam nas comunidades norte-americanas. Esses personagens rompiam com a imagem de personagens heroicamente clássicos construídos pelo cinema, geralmente reconhecidos na figura de homens brancos.

Quando nasceu o cinema *blaxploitation*, havia forte consciência racial e de direitos humanos entre a comunidade negra e uma insatisfação com a falta de representatividade no cinema e na televisão. Os filmes do movimento apresentavam, em diversos gêneros, narrativas que valorizavam a beleza de homens e mulheres negras. Nas obras, havia a apresentação de gêneros musicais famosos entre a comunidade negra, como o *soul music* dos anos 1970. Além disso, havia representação de heróis com um senso de justiça mais complexo, que podiam participar de um submundo de crime, que podiam até mesmo ser anti-heróis.

Devido ao sucesso internacional do filme *Shaft*, a figura do detetive se tornou icônica na história do cinema, além de criar uma imagem potente e inaugural de um protagonista negro no cinema. O filme alcançou muitos brasileiros, sobretudo aqueles engajados com a cultura negra norte-americana, influenciada pela popularidade do movimento *soul*. Além disso, trazia uma estética de valorização da beleza negra, e apresentava um repertório musical com grandes nomes do movimento musical *soul*, como Isaac Hayes:

A noite do Shaft, que é o nosso lance que surge em paralelo aos bailes de *soul* que acontecem na cidade, como o Big Boy e outras equipes na Zona Norte, subúrbio, paralelo a um negro chamado Oseias Moura dos Santos, Mr Punk Santos e mais um grupo, PH, Neném, Corello, se reúnem e decidem fazer um baile similar ao que era o Baile da Pesada, do Big Boy. O Big Boy tocava *rock* e *soul* misturado, era um público misto. Então, o Santos e essa galera se reunia no Clube A História, no Catumbi. Ali tinha o clube, de graça, a comunidade chegou junto, inclusive eu cheguei e me inspirei para fazer a Noite do Shaft aos domingos. Só que eu precisava levar o conceito da Noite do Shaft totalmente diferente do dele, a questão racial, a questão da união, consciência negra, autoestima e por aí vai. Começamos a convidar

artistas e parceiros para irem nesta festa, fizemos concurso de dança onde os artistas eram os jurados. (Entrevista de Filó Filho, 2021).

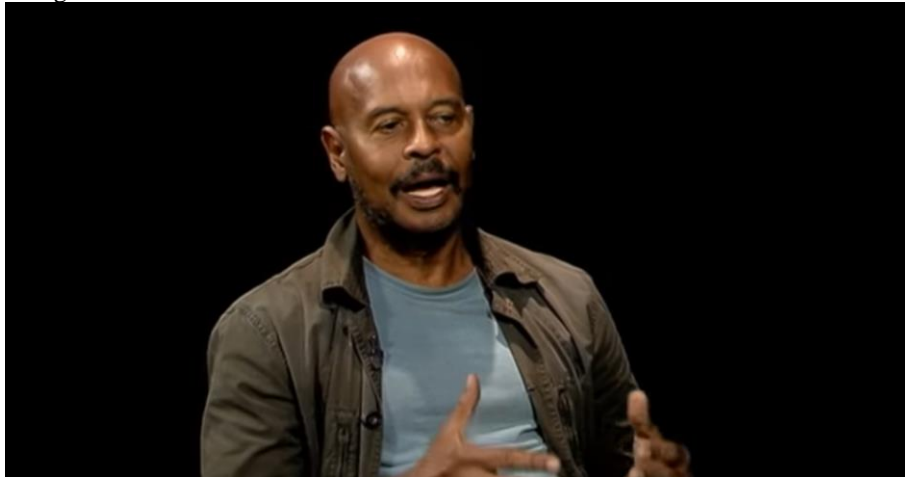
Nesta festa, Filó alugava um projetor Kodak que continha um disco de 80 *slides*, que permitia criar um *remix* entre o ritmo da passagem dos slides com as batidas das músicas tocadas durante os bailes. As imagens eram selecionadas com para promover o protagonismo negro e a autoestima das pessoas negras com apoio na cultura negra. Artistas e personalidades negras norte-americanas presentes na revista norte-americana *Ebony*, voltada para o público negro, eram destacados entre os *slides* projetados, por exemplo.

Então eu já dava ideia já de cinema, a música do baile, com a fotografia já misturada... Naquela época tinha um *ektachrome* da Kodak que era um disco com 80 slides, então você tinha seis daqueles, tinha 480, projetadas durante o baile, só que as imagens se misturavam, que elas tinham *time* (ritmo), eu alterava as ordens e o *time* (ritmo), então cada baile era um multi-mosaico de imagens totalmente diferente. (Entrevista de Filó Filho, 2021).

Carlos Alberto Medeiros, nascido no dia 04 de agosto de 1947, é natural do Rio de Janeiro, passou sua juventude no Rio Grande do Sul, retornando para o Rio de Janeiro já adulto, com o intuito de cursar sua graduação. Tornou-se bacharel em Comunicação e Editoração pela UFRJ e mestre em Sociologia e Direito pela UFF. Carlos, que futuramente se tornaria sócio de Filó Filho na produtora Cor da Pele Produções, conheceu seu parceiro através da festa “Noite do Shaft”. Em 1974, no Morro da Mangueira, em um dos ensaios da escola de samba, conheceu Filó, que estava naquele espaço a fim de divulgar sua festa. O encontro foi fator determinante para a afirmação da identidade negra de Carlos, para ele se tornar um militante:

Muito bem, me lembro que era início de 1974, eu ia aos ensaios de escola de samba, e no ensaio da Mangueira, o Zuza, primo do Filó, me apresenta a ele. E o Filó me convida pra festa que ele dava todos os domingos no Renascença, que era a Noite do Shaft, um baile de *soul*. E eu fui, e quando chego, a parte do salão ficava um pouco abaixo do *hall* de entrada, eu vejo aquele mar de cabeleiras afro... me sentia absolutamente em casa. (Entrevista de Carlos Alberto Medeiros, 2021).

Fotografia 1 – Carlos Alberto Medeiros



Fonte: Acervo Cultne, 2021.

A produtora Cor da Pele Produções foi criada em 1980, quando Filó consegue comprar o equipamento através de um amigo que trabalhava na Marinha Mercante. Por meio de contrabando, comprou a câmera de vídeo e as fitas virgens. Essa era uma oportunidade de fugir das altas taxações do produto importado. Desse mesmo modo, compravam as fitas virgens para realizar suas filmagens dos bailes. Houve perdas de algumas realizações audiovisuais feitas por Filó devido à falta de fitas virgens disponíveis, pois esses itens eram caros e escassos no início da década de 1980. Em razão disso, em alguns momentos, a decisão foi reaproveitar as fitas na produção de novos conteúdos, apagando as filmagens anteriores.

Os bailes foram as primeiras iniciativas que Filó, junto a Carlos Alberto Medeiros, gravava. Os registros apresentavam pessoas chegando no baile, dançando na pista, além de breves entrevistas com alguns participantes da festa que, em geral, eram entrevistados por Carlos Alberto Medeiros e filmados por Filó Filho.

Filó e Carlos, em meados dos anos 1980, traçam estratégias para profissionalizar a produtora, que continuava a realizar trabalhos não remunerados como os registros dos bailes *blacks*, ou trabalhos remunerados, geralmente peças publicitárias para pequenas empresas. Um dos primeiros passos rumo à profissionalização da produtora Cor da Pele Produção e Vídeo foi o desenvolvimento de uma vinheta musicada na qual se apresentava a logo com as letras “C.P” desenhadas dentro de um triângulo.

Fotografia 2 – logotipo da Cor da Pele Produção e Vídeo



Fonte: CULTNE: TIÃO..., 2010.

A produtora passa a inserir em seus trabalhos a vinheta, que foi criada na empresa Promovídeo, uma produtora localizada no Leme, bairro da cidade do Rio de Janeiro, que finalizava e editava vídeos. Filó e Carlos passam a contratar o serviço da Promovídeo, principalmente para finalização dos vídeos, pois apenas possuíam os equipamentos para gravação dos documentários ou peças publicitárias. Filó faz amizades com os responsáveis da produtora e, nessa troca, encontra a oportunidade de adquirir mais equipamentos para sua própria produtora. Ele se organiza para uma viagem de negócios aos Estados Unidos, para participar de uma conferência de televisão em Dallas, onde havia uma feira de tecnologia. Lá, comprou novas câmeras de vídeo, equipamentos de áudio e rádio comunicadores, com os quais voltou ao Brasil.

A partir de seu trabalho enquanto diretor de marketing da Federação de Atletismo do Rio de Janeiro (FARJ), localizada no Maracanã, Filó traça uma estratégia: orienta a instituição, mostrando a potência do audiovisual ao apontar a necessidade de dar visibilidade aos atletas e aos jovens atendidos nos projetos de atletismo. Em 1987, A Cor da Pele Produção e Vídeo empreendeu o primeiro trabalho remunerado com maior estrutura. Foram responsáveis por produzir pequenos documentários relacionados às atividades realizadas na FARJ.

Pesquisei, na Hemeroteca Digital em busca de documentos relacionados à produtora Cor da Pele Produção e Vídeo. Através da palavra-chave “cor da pele produção”, obtive

apenas um resultado de uma matéria, do dia 03 de março de 1989, que mencionava a atuação de Filó na FARJ<sup>2</sup>:

A mídia eletrônica é a melhor maneira de sensibilizar a população, e mostrar que dentro de cada menor de rua existe um atleta em potencial. A opinião é de Asfilófilo de Oliveira Filho – Filó – diretor técnico do Renascença Clube, responsável pelo marketing da Federação de Atletismo e proprietário da Cor da Pele Produção e Vídeo. Através de um vídeo feito em 1987 – sobre depoimento de crianças carentes, Filó percorre clubes e comunidades divulgando a necessidade de direcionar a atenção das crianças abandonadas para o esporte (VÍDEO..., 1989, p. 8).

Ao assistir ao vídeo “Tião Mendes na Estreia da Mangueira” (CULTNE: TIÃO..., 2010, n. p.), percebi que, no seu corte de aproximadamente três minutos, temos um dos trabalhos da Cor da Pele Produção e Vídeo para FARJ, com bastante dinâmica. A narrativa do vídeo apresenta rápidos cortes dos momentos de competição dos atletas no estádio Célio de Barros, no complexo do Maracanã, entrelaçando-se com os planos que apresentam os bastidores da gravação, destacando-se as tecnologias envolvidas, como os rádio comunicadores e a presença da equipe da produtora composta apenas por profissionais negros vestidos com calças e camisas brancas com o logotipo da produtora estampado. Segundo Filó, esse trabalho foi de grande importância para a produtora, pois permitiu que concorresse como iniciativa responsável por produzir filmes sobre o Centenário da Abolição no ano de 1988.

O vídeo “CULTNE: a produtora Cor da Pele Produção e Vídeo” (2010),<sup>3</sup> disponível no canal YouTube do Cultne apresenta uma edição, feita por Filó Filho, contendo a vinheta de entrada e saída anunciando o Cultne. Trata-se de um método comum em quase todos os vídeos disponíveis no acervo digital. O vídeo do qual tratamos exibe cerca de quatro minutos da fala de Carlos Alberto Medeiros sobre o propósito da produtora e de suas realizações. Além disso, anuncia o trabalho de execução de 52 filmetes que seriam veiculados na rede de televisão educativa, com objetivo de educar e informar a respeito da valorização da cultura negra brasileira e propagar propósitos antirracistas. Para Carlos:

A CP produções vídeos, a Cor da Pele, é uma empresa, como o próprio nome diz, dedicada a área de vídeo, e voltada basicamente pra nossa comunidade. Isso porque a gente acredita, e a gente sabe, que aquilo que aparece da nossa comunidade nos meios de comunicação, especialmente nesse meio tão poderoso que é a televisão, não é um reflexo daquilo que nós realmente somos e muito menos daquilo que

<sup>2</sup> A Produtora Cor da Pele Produção e Vídeo produziu o vídeo institucional para a FARJ que fazia parte do projeto “Vamos tirar as crianças da rua, correndo”. CULTNE: MENINOS de rua: anos 80. [S. l.: s. n.]. 2011. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Cultne Acervo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f2k8AaKbww4>. Acesso em: 30 mar. 2022.

<sup>3</sup> CULTNE: A PRODUTORA Cor da Pele Produção e Vídeo [S. l.: s. n.], 2010. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Cultne Acervo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oI-eGsYqkVA>. Acesso em: 30 mar. 2022.

queremos ser [...]. O que a cor da pele pretende fazer é ir quebrando esse monopólio da imagem e mostrar uma outra visão do negro através da televisão [...]. E que futuramente na televisão brasileira e no cinema brasileiro, o negro possa ter um espaço, não espaço concedido paternalisticamente de tapinha nas costas, mas o espaço que nos pertence por direito na medida que nós somos a maioria dessa população. (CULTNE: A PRODUTORA..., 2010, n. p.).

A segunda metade da década de 1980 foi um período notável para as realizações da produtora Cor da Pele Produções, momento que Filó Filho consegue seu programa de televisão na extinta TV Rio, sob comando de Walter Clark, um programa que seguia as diretrizes das imagens captadas pela Cor da Pele. No programa, artistas e intelectuais negros contribuíam para desenvolver conteúdos voltados a manifestações culturais e políticas afro-brasileiras, com a perspectiva de valorizar e fortalecer a identidade negra.

A luta pelos direitos civis, a disseminação da cultura *soul*, a luta dos Black Panthers, assim como outras referências vindas do exterior, eram uma das poucas imagens positivas que circulavam entre a juventude negra. Essa mesma juventude passou a construir sua própria imagem positiva. No caso da produtora Cor da Pele, trabalhavam com a ideia de espelho, ao filmarem e projetarem, nos bailes, as imagens dos frequentadores, como uma forma de fortalecer a autoestima e valorizar a beleza, e como o acesso mesmo a essas imagens de negros norte-americanos e outras imagens positivas vindas do exterior, que já tinham um acesso restrito. Houve uma motivação na disseminação dessa informação para a comunidade negra de forma mais ampla ao exibir tais imagens em diferentes espaços por onde circulavam diferentes classes sociais. Inicialmente, a ideia era gerar a possibilidade de criar um meio de comunicação no qual a comunidade negra pudesse se ver e se valorizar.

## 1.2 Enugbarijó Comunicações

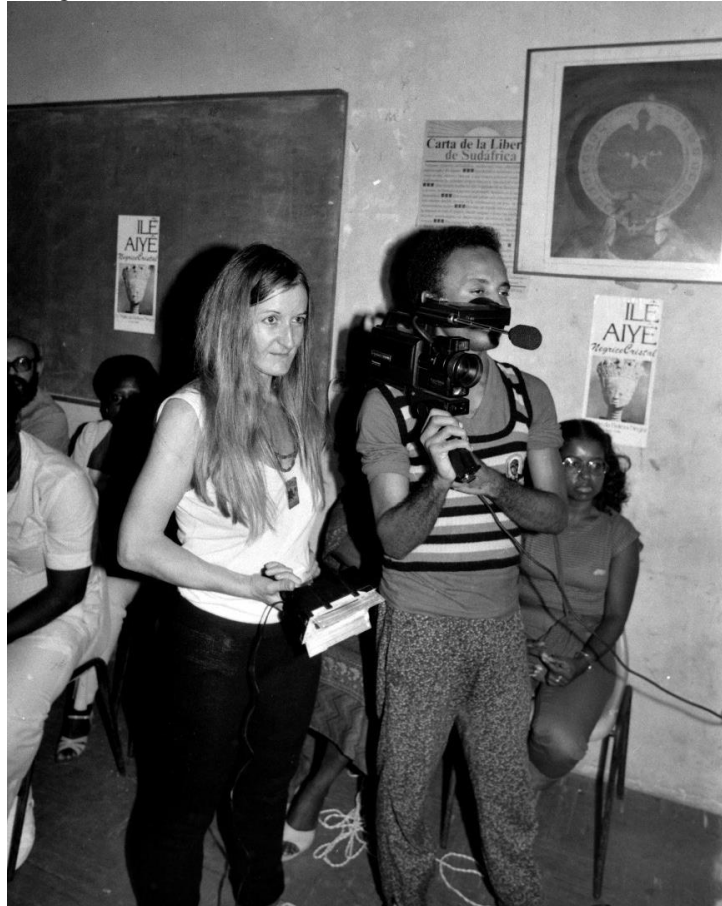
A palavra “enùgbarijó” é designada ao orixá *Esú* ou *Exú*, entidade reconhecida pela cultura iorubá e cultuada na religião de matriz africana Candomblé. Uma das qualidades desse orixá é a possibilidade de estabelecer a comunicação entre o mundo dos homens e o mundo dos orixás, ou seja, *Exú* é aquele que leva a mensagem. Em suas pesquisas sobre a cultura negra, Aduino Santos – conhecido como Ras Aduino – e Vik Birkbeck tiveram contato com a obra *Os Nagô e a morte*, de Juana Elbein dos Santos, fruto de sua tese de doutorado em Etnologia, apresentada na Sorbonne, em 1972. Na obra, a autora investiga interpretações sobre a concepção da morte em mecanismos rituais e instituições constituídas simbolicamente por grupos sociais que se qualificam enquanto nagô, ou segundo a etnologia moderna, se



qualificam enquanto povo iorubá. Uma passagem define a palavra “enugbarijó” da seguinte forma:

*Esú* também está profundamente relacionado com a boca em sua função de *Enúgbárijó*, boca coletiva. Princípio de comunicação, a boca é a cavidade que transmite e comunica. *Esú*, intérprete e linguista, intercomunica não só todos os elementos do *áiyé* com os do *òrun*, todos os elementos entre si, mas também, ao impulsionar o *àse* individual, comunica o interior com o exterior, permitindo que o som e as palavras aconteçam. (SANTOS, 1986, p. 211).

Fotografia 3 – Vik Birkbeck e Ras Aداuto



Fonte: Acervo de Vik Birkbeck, 1988.

Victoria Mary Birkbeck, apelidada de Vik, nasceu na Inglaterra, no dia 24 de setembro de 1951, e possui graduação em Antropologia em uma universidade da Escócia. Em 1977, após concluir sua graduação, embarcou em um cruzeiro com destino ao Rio de Janeiro, na intenção de viajar pelos países latino-americanos. Sem conhecer a língua portuguesa, decidiu aprender vivendo no estado fluminense. Durante sua vivência, dá aulas de inglês, conhece a capoeira e decide estudar mais sobre a cultura negra e indígena no Brasil.

Em 1978, Vik se integra ao Teatro Oficina, liderado pelo diretor, ator e dramaturgo José Celso Martinez Correa, conhecido como Zé Celso. Ali, conhece Aداuto, que trabalhava na construção de peças gráficas do grupo de teatro. Vik e Aداuto montaram espetáculos ao

redor do Brasil, porém encerraram as apresentações itinerantes devido a perseguições que o grupo sofria durante a ditadura civil militar brasileira, período em que os membros eram pressionados a pararem suas apresentações.

Adauto e Vik decidem criar seus próprios projetos audiovisuais independentes a partir da Enugbarijó Comunicações. Uma das primeiras iniciativas da produtora foi documentar cidades do interior de estados nordestinos, como a cidade de Juazeiro na Bahia. As primeiras filmagens foram feitas em uma câmera Bolex 16mm adquirida na Inglaterra por Vik. Essas filmagens estão guardadas por Vik nos rolos de película 16mm, ainda não reveladas. Mas a idealizadora aguarda, esperançosamente, o momento de ter acesso a essas imagens.

Adauto e Vik retornaram ao Rio de Janeiro e passaram a morar juntos num apartamento localizado no bairro Santa Teresa. Para reduzir os gastos do apartamento, alugaram um quarto para dois estudantes de Medicina da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Marcus Neme e Jeferson, que possuíam uma câmera de vídeo. Em 1981, Adauto e Vik receberam a notícia do falecimento de Glauber Rocha e tiveram a ideia de documentar o velório do diretor e, para tal, raptaram a câmera de vídeo de Jeferson, com a qual era possível fazer os créditos através do próprio aparelho, com caracteres rudimentares. Foi o principal passo para consolidar as atividades da Enugbarijó Comunicações. A filmagem do velório de Glauber Rocha, infelizmente, foi perdida, restando fragmentos da filmagem em um filme experimental da Enugbarijó Comunicações intitulado “Kali Sana Jihad”, realizado em 1985.

A Vik falou que sumiu porque teve um problema sério. A mãe do Glauber Rocha queria pegar aquela fita de qualquer jeito. Eu botei uns trechos dele num vídeo experimental que eu fiz, Kali Sana Jihad. O material inteiro não sabemos onde foi parar. Toda vez que a mãe do Glauber nos encontrava enchia o saco, dizendo que a gente não podia publicar a fita em lugar nenhum, era maior perrengue, uma história maluca. De tudo isso, foi a fita que sumiu, de repente está escondida em algum lugar. (Entrevista de Adauto Santos, 2021).

Adauto dos Santos, conhecido pelo nome Ras Adauto, nasceu no Rio de Janeiro, no dia 07 de dezembro de 1950, passou sua juventude no bairro de Padre Miguel, cursou a faculdade de Letras na UFRJ. Na década de 1970, foi aluno de Heloísa Buarque de Hollanda, com quem mantinha uma relação de proximidade, por isso era convidado para reuniões entre amigos. Dentre as amigas de Heloísa, estavam cineastas que despertaram interesse de Adauto para o cinema, como Rogério Sganzerla, Noilton Nunes e Sérgio Péo.

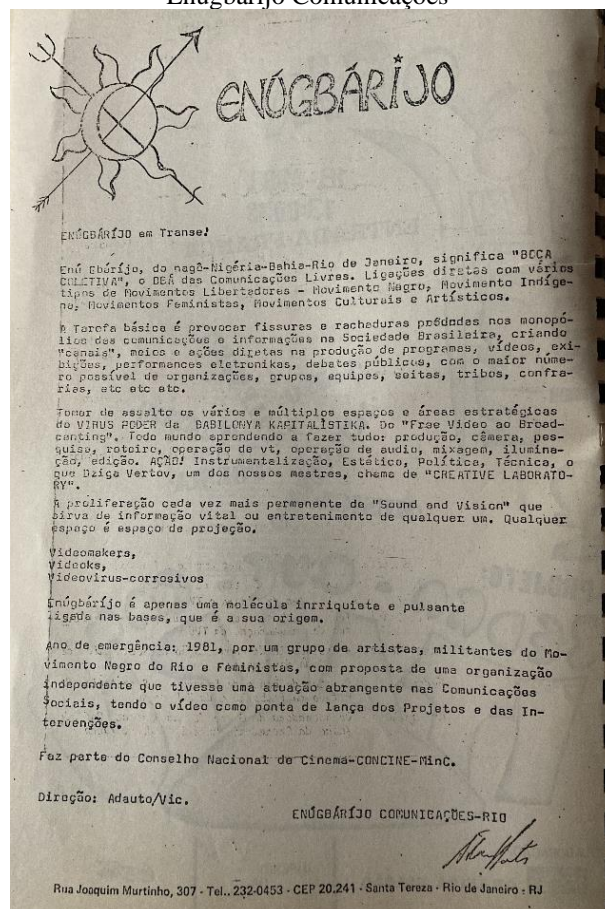
A partir de 1981, Vik e Adauto também se filiam ao Instituto de Pesquisas da Cultura Negra (IPCN), de onde partem com suas filmagens ligadas à militância negra, registrando tanto encontros dos membros do instituto como intelectuais da militância negra. Suas

produções tinham a pretensão de serem mais livres, com buscas de formas novas e experimentais para suas narrativas audiovisuais. Adauto fala sobre a forma espontânea pela qual seus vídeos são realizados:

Acho que a coisa mais doida dessa história pra mim é que a gente não tinha um projeto, não tinha um roteiro. Até falei outro dia pro Filó que pra mim a gente tava fazendo uma coisa que era completamente inconsciente, entendeu? Assim, a gente tava fazendo. A gente sabia que era nossa contribuição. Claro! Tinha uma certa consciência porque a gente estava envolvido dentro do movimento negro. (Entrevista de Adauto Santos, 2021).

Vik e Adauto iniciaram suas realizações no audiovisual sem terem se especializado na área de cinema ou televisão, mas tinham intenção de criar um meio de comunicação militante e de experimentação, promovendo exposições em escolas, favelas, institutos e festivais de vídeo. A partir do ano de 1983, a Enugbarijó passa a realizar suas atividades audiovisuais de forma mais estruturada, com uma melhora nas suas condições de trabalho, pois foram premiados na categoria roteiro em um festival produzido pela Ford Foundation. Assim, conseguem comprar uma ilha de edição U-matic para editar suas filmagens em VHS.

Fotografia 4 – Documento de apresentação da produtora Enugbarijó Comunicações



Fonte: Acervo de Vik Birkbeck, 2021.

Na fotografia acima, temos um documento fotocopiado sem data precisa de sua criação, possivelmente criado na primeira metade da década de 1980, logo após a fundação da Enugbarijó Comunicações. O documento apresenta o logotipo da produtora de vídeo formada pela intersecção do desenho de um sol junto ao desenho da lua. No meio da figura, há uma flecha e um tridente que se cruzam e formam uma letra xis, mas que também nos dá o sentido de uma encruzilhada, elementos que se relacionam com a multiplicidade de caminhos possíveis para a produtora trilhar através das imagens em movimento. Dentre as informações contidas no documento, destaco o enquadramento da produtora no Conselho Nacional de Cinema (CONCINE) e o objetivo de “provocar fissuras e rachaduras profundas nos monopólios das comunicações” sendo “apenas uma molécula irrequieta e pulsante ligada nas bases, que é a sua origem”.

No livro *A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil*, Luiz Fernando Santoro (1989) apresenta uma pesquisa sobre o vídeo no Brasil. Santoro dedicou cerca de 10 anos à pesquisa acerca de distintas iniciativas de vídeo no Brasil e na América Latina, principalmente os vídeos populares relacionados à militância, interpretando o vídeo como uma ferramenta de ensino, política, engajamento, luta social e racial. Dentre as diferentes classificações presentes no livro, estão as realizações com a forma de vídeo popular, no qual o conteúdo está ligado ao intuito de comunicar para um coletivo, sendo uma ferramenta com base em movimento social. O autor cita o trabalho da Enugbarijó Comunicações e menciona uma lista de iniciativas de realizadores de vídeo populares brasileiros, dentre as quais está a Enugbarijó Comunicações, que conta com o depoimento de Aduino (SANTORO, 1989).

Desde 1981, o grupo, nascido no Rio de Janeiro, atua com recursos próprios e coproduções, grava vídeos em todo o Brasil, sempre procurando registrar e transmitir os acontecimentos ligados às minorias sociais. O movimento de mulheres indígenas, e sobretudo o negro, são só temas mais presentes em suas produções.

Os vídeos são exibidos pelo grupo em escolas, sindicatos, sala de vídeo, centros comunitários, quadras de escolas de samba e instituições culturais em geral. A forte relação do grupo com o movimento negro, especialmente no Rio de Janeiro, permite a produção de um número grande de vídeos sobre a cultura afro-brasileira, priorizando o negro em suas lutas, seu papel na sociedade brasileira, em sua arte e festas.

O grupo possui equipamento próprio de produção e exibição, sendo que a comunidade em geral tem acesso a seus vídeos por meio de empréstimos, intercâmbio, doações e venda. Para Aduino Santos, um dos diretores do grupo, seu trabalho em vídeo reflete “a visão do audiovisual como documento da nossa história contemporânea no Brasil, meio de agitação cultural eletrônica, educação das sensibilidades, principalmente das crianças e dos jovens, invenção, canal de

transmissão da sabedoria dos mais velhos para as gerações futuras, luta de classes, guerrilha cultural eletrônica, a partir das nossas bases e heranças afro-brasileira e indígena. (SANTORO, 1989, p. 78).

### 1.3 Encontro entre as produtoras

Os quatro produtores envolvidos diretamente com a criação do Cultne são realizadores audiovisuais atuantes. Executam filmes e outras produções audiovisuais de caráter militante. Ras Aduato, fundador da Enugbarijó Comunicações, atualmente trabalha com vídeo para crianças imigrantes onde reside, em Berlim, na Alemanha. Vik Birkbeck, fundadora da Enugbarijó Comunicações, cria filmes militantes, atualmente desenvolve um projeto sobre os impactos da pandemia de COVID-19 no Rio de Janeiro. Ela também possui um acervo grande de seus filmes realizados com câmeras Mini-DV e DSLR. Carlos Alberto Medeiro, fundador da Cor da Pele Produção e Vídeo, trabalhava como apresentador das criações da produtora; atualmente ele participa do Cultne como apresentador em programas promovidos pela própria instituição. Também é reconhecido como o principal tradutor brasileiro das obras do sociólogo e filósofo polonês Zygmunt Bauman. Filó Filho, fundador da Cor da Pele Produção e Vídeo, dirige as atividades do Cultne, sendo um agente importante na conservação arquivística do acervo.

O Instituto de Pesquisa da Cultura Negra (IPCN) é uma instituição de grande importância para articulação do movimento negro no Rio de Janeiro, do qual todos os produtores da Cor da Pele Produção e Vídeo e Enugbarijó Comunicações eram membros. A instituição dava espaço para realização e exibição de seus vídeos. Podemos mencionar o apoio que a Enugbarijó Comunicações recebia do Instituto Goethe, com empréstimos de projetor, com o que colaborou para com as ações promovidas pelo IPCN.

A gente passava filmes também, éramos um cineclube ambulante. Passava um filme no Morro da Mangueira, no Morro do Encontro. O projetor de 16mm que a gente pegava, pegava filme na TVE, na Globo, [com] conhecidos nossos. Projetava vídeo e filme. O projetor emprestado era do Instituto Goethe. O Itamar do IPCN que trabalhava no Instituto Goethe emprestava.” (Entrevista de Aduato Santos, 2021).

Na tese intitulada “Mundo Negro”, o militante Yedo Ferreira, um dos principais membros fundadores do IPCN, revela o apoio oferecido pelo Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA), conhecido como Instituto Goethe, aos membros do IPCN, possibilitando reuniões no período entre 1975 e 1976 até o momento em que conseguem o financiamento da Inter-American Foundation, em 1977, e instalam a sede na Avenida Mem de Sá, nº 208, no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro.



As reuniões do IPCN eram em lugares que as pessoas emprestavam, como o Icba, o Instituto Brasil-Alemanha. Porque o Itamar, um dos que participavam do IPCN, trabalhava lá. Então, conversaram com o diretor e ele concordou com as reuniões aos sábados no auditório do Icba, no início da rua Erasmo Braga, no Centro do Rio de Janeiro. Eles se reuniam ali, mas tinham dificuldades, porque a reunião só podia acontecer quando o Itamar estivesse presente, porque ele era o responsável e ficava com a chave. (FERREIRA *apud* PEREIRA, 2010, p. 195).

Entendo que Itamar, mencionado tanto por Ras Aduato durante a entrevista concedida para esta dissertação, quanto por Yedo Ferreira em sua tese, era o responsável pelo espaço do ICBA e pelo projetor utilizado pela Enugbarijó para suas projeções em espaços diversos. Os encontros entre os membros da produtora se deram por serem membros do IPCN, instituto que foi um grande fortalecedor do movimento negro, sobretudo no Rio de Janeiro, que tinha como característica uma divisão entre militância política e a militância da área cultural, denominada como culturalista. Dentre as iniciativas compreendidas enquanto culturalistas, estava a Agbara Dudu, formada por mulheres negras do movimento que faziam uma abordagem cultural e política. Aduato afirma que o encontro deles se deu, sobretudo, nesse evento, o qual foi registrado por suas câmeras. Algumas edições do momento estão disponíveis no canal YouTube do Cultne<sup>4</sup>.

O encontro entre as duas produtoras de vídeo se concretizou em uma viagem ao Senegal, em um projeto financiado pela TVE em parceria com suas produtoras, pensando narrativas que tratassem do período após 100 anos da abolição da escravatura no Brasil. Carlos Alberto Medeiros destaca como um dos grandes momentos que vivenciou quando trabalhava na produtora:

Diria que a grande produção do Cor da Pele foi o trabalho que nós fizemos no Senegal, fomos duas vezes ao Senegal, em 1987 e 1989, para Ilha de Gorée, fica próximo a Dakar, onde existiu um daqueles portos de saída de escravos, portos de não retorno, como falam em inglês “points of no return”, quem saía por ali sabia que não iria voltar pro continente africano. E havia um processo de transformar a ilha, em especial essa parte da ilha, no patrimônio da humanidade. Com isso pudemos registrar muito sobre a cultura do Senegal, as práticas culinárias, as práticas religiosas, a política, e uma coisa que me impressionou muito nas viagens ao Senegal foi essa percepção diaspórica que encontrei lá entre as pessoas. (Entrevista de Carlos Alberto Medeiros, 2021).

Esse caminho se inicia com os encontros entre os realizadores de vídeo do movimento negro nos espaços do IPCN e culmina com o convite feito por Filó para filmarem na Ilha de Gorée, a partir do qual Filó, Carlos e Aduato foram documentar a ida dos membros do movimento negro à ilha, para concretização do projeto dos 100 anos de abolição da

---

<sup>4</sup> CULTNE: CULTNE: 10ª NOITE da beleza negra: Agbara Dudu: desfile [S. l.: s. n.], 2010. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal Cultne Acervo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ci7YTvjCLSY>. Acesso em: 27 mar. 2022.

escravatura. Foi o encontro de duas formas de militância através do audiovisual. Aauto fala sobre esse encontro e das diferenças entre as produtoras:

Ali sinto que já era um lance de preocupação. As duas produtoras de vídeo que trabalhavam para o movimento negro éramos nós. Depois surgiram outras pessoas. Mas naquele momento era cada um na sua praia. A gente se conhecia, evidentemente. Mas nós tínhamos concepções diferentes. O grupo do Filó tava mais preocupado em fazer televisão. A gente não tava preocupado com isso, mas a gente começou a trabalhar porque a gente fazia parte do mesmo movimento. E eram duas concepções desse mesmo movimento.” (Entrevista de Aauto Santos, 2021).

As produtoras de vídeo Cor da Pele e Enugbarijó Comunicações têm início num período próximo, no começo da década de 1980, momento de grande efervescência de produções de vídeo em todo o mundo. Apesar de circularem nos mesmos espaços, como o IPCN e os desfiles do Agbara Dudu, partilharem amizades entre artistas e intelectuais, como Lélia Gonzalez e Beatriz Nascimento, traçaram estratégias distintas, que se cristalizam nas suas imagens em movimento.

A Cor da Pele Produção e Vídeo começa seu trabalho com imagens amadoras feitas em bailes *black*, com a pretensão de se profissionalizarem e seguir formatos mais tradicionais de produção de documentários, mais próximos ao telejornalismo presente nas emissoras de televisão, ou seja, com o uso de vinhetas, videografismos mais sofisticados, movimentos de câmera realizados em tripé. Essas são algumas características presentes no material da Cor da Pele, que estava tecnicamente mais próxima do formato oferecido por emissoras de televisão tradicionais.

A Enugbarijó Comunicações estava mais próxima do que seria uma produtora de vídeos alternativos, com montagens criativas e experimentais, uso frequente de câmera na mão, criação de créditos a partir de recursos básicos presentes na própria câmera de vídeo ou uso de cartelas feitas à mão, ou seja, ações mais artesanais que muitas vezes iam em desencontro a produções televisivas vigentes à época. As duas produtoras fizeram expressivos volumes de documentários, entre outros formatos de vídeo, somando diferentes olhares que tornam o Cultne de tamanha riqueza de conteúdos disponíveis ao acesso por seu canal na plataforma YouTube.

#### **1.4 Nasce o Cultne**

A década de 1990 foi um momento no qual as produtoras de vídeos Cor da Pele e Enugbarijó entraram em crise. Após o sucesso obtido na campanha sobre o centenário da abolição, que foi transmitida em redes de televisão abertas, como a TVE e Rede Globo, Filó e

Carlos receberam propostas de oportunidades de trabalho na Secretaria do Esporte. Assim, as atividades da Cor da Pele se tornam mais pontuais, seguindo ainda os primeiros passos, principalmente filmando os bailes *black* no Rio de Janeiro, entre outros eventos culturais. Os trabalhos que exigem maior estrutura deixam de ser realizados, devido ao fator falta de tempo e a circunstâncias administrativas da própria produtora. Filó admite que a produtora nunca se encerrou, porém até mesmo pela pesquisa dos vídeos desenvolvidos pela Cor da Pele Produções durante a década de 1990, observamos um número escasso de produções. A Enugbarijó entra em crise com o término do casamento entre Vik e Aauto. A ilha de edição foi vendida, Aauto viaja para a Alemanha e Vik continua a filmar, porém sem levar adiante o nome da produtora.

Da década de 1990 até o ano de 2001, após esse momento de crise, as produtoras diminuíram seu ritmo de trabalho. No entanto, sua atuação segue expressiva, caso as imagens captadas de Nelson Mandela e Winnie Mandela pela Enugbarijó<sup>5</sup>, no dia 02 de agosto de 1991. O momento histórico em que Nelson Mandela visita o Brasil, num período de seis dias enquanto presidente do Congresso Nacional Africano (ANC), ocorreu três anos antes de ele se tornar presidente da África do Sul. Entre os principais interesses do ANC, havia a intenção de pressionar o governo brasileiro do presidente Fernando Collor de Mello, em busca de apoio político e financeiro na luta pelo fim do apartheid. Em sua breve vinda ao Rio de Janeiro, foi ovacionado em evento na praça da Apoteose, que contou com a participação de artistas negros brasileiros, entre eles Martinho da Vila, Tim Maia e Leci Brandão.

Nesse período, outra crise atinge as produtoras: como lidar com os acervos em fitas magnéticas? Durante as entrevistas, Vik e Filó revelaram que a falta de espaço físico para guardá-las era um problema que se impunha, ainda mais porque tinham de lidar com responsabilidade de cuidar de fitas que estavam se deteriorando com mofo e poeira. As duas produtoras encaravam seus acervos de forma independente e caseira, até surgir a oportunidade oferecida por um amigo em comum de Filó e Vik, o fotógrafo Edinho Alves, que soube de um fundo destinado a digitalização de fitas magnéticas.

Infelizmente, o processo é nebuloso e não tive muitas informações durante as entrevistas. O fundo foi facilitado pela influência de Benedita da Silva – atualmente deputada federal –, que assumia o cargo de vice-governadora do Rio de Janeiro. A deputada já estava articulada com o movimento negro, parte de sua trajetória registrada em imagens em

---

<sup>5</sup> CULTNE: Nelson Mandela no Brasil: 1991 [S. l.: s. n.], 2010. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Cultne Acervo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yOud3qIg9RsY>. Acesso em: 3 abr. 2022.



movimento também faz parte dos acervos pertencentes ao Cultne. A proximidade com Benedita permitiu a articulação de um investimento cultural que seria endereçado para digitalizar fitas magnéticas.

Na realidade, o processo de digitalização era uma forma de renovação das fitas magnéticas antigas, que seriam revisadas, passariam por processo de limpeza e migrariam para novas fitas magnéticas. Esse procedimento, chamado *transfer*, ocorre quando é feita a migração do conteúdo das fitas magnéticas para novas fitas magnéticas. O processo foi realizado em uma produtora no bairro de Santa Teresa, e cerca de mil fitas passaram pelo procedimento. Porém, ocorreram duas situações graves: uma foi o descarte das fitas que passaram pelo *transfer*. Ou seja, as matrizes foram descartadas. Já a segunda, foi a falta de catalogação das fitas, que possuem poucas informações nas etiquetas ou em suas capas sobre os conteúdos nelas inserido. Tais conteúdos são entendidos como metadados, são essenciais para a preservação desses suportes.

De todo modo, o momento gerou o que viria a ser o Cultne. Os acervos passam pelo processo de *transfer* e ficam sob os cuidados de Filó Filho, que mantinha as fitas no seu sítio, localizado em Jacarepaguá. Mesmo com a renovação então empreendida, as condições em que estavam conservadas já apontava os velhos problemas causados por mofo e poeira, mas, ainda assim, conseguiram prolongar a vida dessas fitas magnéticas. Durante a década de 2000, Filó Filho e Pedro Oliveira efetuaram um procedimento caseiro de digitalização do material.

Antes mesmo de o projeto Cultne se concretizar, os produtores tentaram salvaguardar suas produções em instituições de memória como o Arquivo Nacional, Museu da Imagem e do Som (MIS) ou a Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), porém houve recusas das instituições devido à natureza dos materiais. Filó revela que, na tentativa de deixar suas fitas magnéticas no Arquivo Nacional, soube que o interesse estava em filmagens em película e já não havia espaço para aceitar volumes de fitas magnéticas. Na UERJ, um volume de fitas magnéticas foi aceito, mas por falta de cuidados dedicados a esse tipo de material e por falhas humanas, as fitas se perderam na instituição. Não se sabe se isso aconteceu por erro de catalogação ou por descarte das fitas.

Sobre o nascimento do Cultne, levantei alguns documentos relacionadas à sua estreia e seu primeiro ano de existência. Na Hemeroteca, investiguei documentos digitalizados referentes ao lançamento do Cultne, utilizando palavras-chave como “Cultne” e o nome dos integrantes, como “Filó Filho”, “Vik Bikbeck”. Encontrei matérias dos periódicos *Jornal do Brasil* e *O Fluminense*.

23 de março de 2010 foi o dia de lançamento do site do Cultne. A estreia ocorreu no cinema Odeon e contou com a participação de Antônio Pitanga<sup>6</sup>, Luiz Antônio Pilar<sup>7</sup>, Carmen Luz<sup>8</sup>, Ras Adatao, Yedo Ferreira<sup>9</sup>. Na ocasião, foram exibidos os vídeos *A marcha e a farsa*, *Making of Centenário da Abolição*, *Ed Motta na Renascença Clube: festa Cor da Pele*, *As divas negras no cinema brasileiro*.

No dia do lançamento – registrado pelo próprio Cultne<sup>10</sup> – contamos com falas de Ras Adatao e Antônio Pitanga, que comemoram o lançamento do arquivo e a sobrevivência de imagens em movimento as quais valorizam a cultura negra e que puderam ser difundidas através do meio digital. O *Jornal do Brasil* apresentou uma breve nota sobre o lançamento do “Projeto Cultne”, conforme foi intitulado no jornal, dentro da categoria de programação cultural da semana entre os dias 19 e 25 de março de 2010. Temos, então, uma prova importante do nascimento do Cultne (PROJETO..., 2010).

Também tive acesso aos documentos organizados por Vik, guardiã de um acervo sobre a produtora Enugbarijó Comunicações que reúne seus documentos oficiais, e cópia de cartazes e matérias de jornais sobre as exposições realizadas pela Enugbarijó.

Dentre os documentos reunidos, havia *folders* referentes ao lançamento da mostra de curtas organizada pelo Cultne – Mostra “Cultne no Cinema – Acervo Digital de Cultura Negra” –, realizada no dia 9 de novembro de 2010. Essa foi uma ação continuada do Cultne com objetivo de alcançar mais o público e exibir seu acervo, já digitalizado e ingestado no seu canal do YouTube, no telão de cinema. Novamente o espaço clássico no cinema do Rio de Janeiro, o Cinema Odeon, foi o lugar que recebeu gratuitamente o público para assistirem aos documentários em vídeo pertencentes à produtora Cor da Pele Produção e Vídeo, Enugbarijó Comunicações, a própria Cultne enquanto realizadora, além de um espaço para outros produtores.

Na programação, havia um espaço para debates sobre o audiovisual, causas da militância negra e manifestações culturais. O evento de lançamento teve sete horas de duração, das 15h às 22h30min. No último bloco, celebrou-se o movimento *soul* no Brasil,

---

<sup>6</sup> Ator e cineasta baiano de 82 anos, casado com a deputada federal Benedita da Silva. Dirigiu o filme *Boca do Mundo* (1978).

<sup>7</sup> Ator e diretor de televisão da Rede Globo.

<sup>8</sup> Cineasta, coreógrafa e curadora. Fez o premiado documentário *Um filme de dança* (2013).

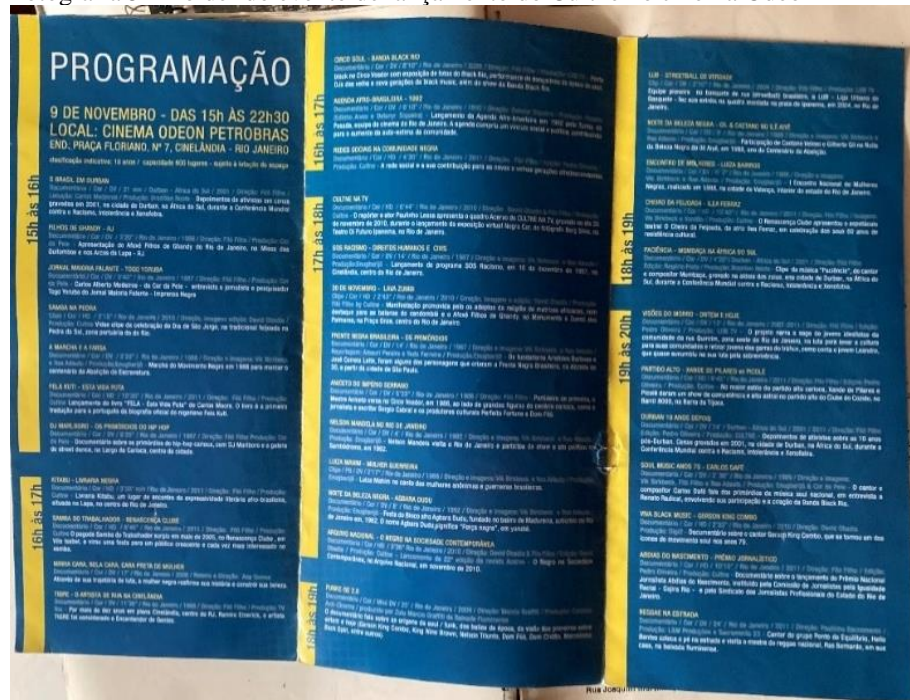
<sup>9</sup> Yedo Ferreira nasceu na cidade de Santo Amaro da Purificação, na Bahia, em 27 de agosto de 1933. Teve grande importância na fundação e na estruturação de entidades do movimento negro na década de 1970. Foi fundador do Instituto das Pesquisas das Culturas Negras (IPCN) e do Movimento Negro Unificado (MNU).

<sup>10</sup> O vídeo sobre o lançamento pode ser encontrado no canal do próprio Cultne no Youtube. CULTNE: Lançamento Cultne no Rio de Janeiro: 2010 [S. l.: s. n.], 2014. 1 vídeo (6 min). Publicado pelo canal Cultne Acervo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Loo9ukon2gs>. Acesso em: 27 mar. 2022.

batizado movimento Black Rio, contando com a exibição do longa-metragem documental Wattstax, do cineasta Mel Stuart<sup>11</sup>, que aborda festival homônimo de música e a comunidade afro-americana de Watts. Além da exibição do filme, houve shows dedicados aos ritmos afro-americanos e afro-brasileiros, como o show de Carlos Dafé e Gerson King Combo, importantes cantores e compositores do movimento *soul* brasileiro.

Na pesquisa, também encontrei mais uma ação continuada vinculada ao lançamento do Cultne. No dia 27 de março de 2010, o jornal *O Fluminense*<sup>12</sup> publica uma matéria na qual anuncia uma festa em comemoração ao lançamento do Cultne, a “Usafricanib.”<sup>13</sup> A festa era promovida por Filó Filho e Carlos Alberto Medeiros desde a década de 1990 e reunia ritmos de origem africana, caribenha, norte-americana e brasileira, mantendo uma estrutura próxima das festas Cor da Pele que a dupla organizava no Clube Renascença, utilizando projeções de vídeos e muita música *soul*. A matéria, mesmo voltada ao anúncio da festa “Usafricanib”, começa por informar sobre o lançamento do Cultne, que já havia completado um ano desde seu lançamento oficial.

Fotografia 5 – Folder do evento de lançamento do Cultne no cinema Odeon



Fonte: Acervo de Vik Birkbeck, 2021.

<sup>11</sup> Mel Stuart foi produtor e diretor de cinema norte-americano. Faleceu em agosto de 2012.  
<sup>12</sup> A matéria pode ser acessada pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. CALDEIRÃO de influências. **O Fluminense**, Niterói, RJ, ano 132, n. 38.881, 27 mar. 2010. Segundo Caderno, p. 5. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/100439\\_15/2648](http://memoria.bn.br/DocReader/100439_15/2648). Acesso em: 25 mar. 2022.  
<sup>13</sup> Vídeos de algumas edições da festa “Usafricanib” podem ser encontrados em: CULTNE Acervo. [S. l.: s. n.], 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/Cultne>. Acesso em: 27 mar. 2022.

Fotografia 6 – Folder do evento de lançamento do Cultne no cinema Odeon



Fonte: Acervo de Vik Birkbeck, 2021.

O Cultne foi criado como uma necessidade de preservar o material dessas duas produtoras. No ano de 2009, somente oito anos depois do processo de *transfer* das fitas magnéticas, em 2001, Filó e Vik viram a oportunidade de terem visibilidade através da plataforma YouTube e assim poderem trabalhar na difusão de seu acervo. O projeto, então, se inicia como uma possibilidade democrática de apresentar os vídeos de duas produtoras em atuação com causas militantes e sociais, que encontram um espaço através da internet.

A empolgação vem acompanhada de certos problemas que o próprio espaço da internet implica, tais como os filtros invisíveis (PARISER, 2012) que criam personalizações através dos algoritmos desenvolvidos para cada usuário, enquanto estratégia fundamental das grandes empresas que dominam a exploração de dados em seus serviços “gratuitos” de acesso à internet, mas que visam a levá-las a adquirir lucro através das vendas de dados de seus usuários. Ou seja, os interesses relacionados ao espaço de acesso ao vídeo perpassam seus intermediadores que são as grandes empresas em operação na Internet. Tais maneiras implicam a forma de acesso aos conteúdos audiovisuais e pressionam os membros da instituição a atualizarem estratégias para manter seu público. Tais estratégias são necessárias tanto para o Cultne enquanto realizador de filmes, como produtora, e em sua atuação como acervo. Filó afirma:

Em 2001 tivemos a possibilidade de digitalização, era chamada de digitalização, mas não foi feita uma digitalização das fitas, que eram cerca de 1000 fitas, porque era caríssimo. Corremos atrás de um recurso, na época Benedita da Silva era vice-governadora. Ela conseguiu um recurso que possibilitou que a gente “digitalizasse” de VHS para VHS, copiamos de VHS para VHS, as originais já estavam no limbo, o



oxido se perdendo, mofo. Levamos para uma empresa que limpou cada fita e passou tudo para outras vhs, aí tivemos o segundo lote de 2001 até 2009, quando é lançado o Cultne. De 2001 a 2009, nós também guardamos esse segundo lote de fitas. (Entrevista de Filó Filho, 2021).

No processo de digitalização, houve questões como a ingestão de vídeos no Youtube que, em 2009, limitava o tempo dos vídeos, assim como houve um problema a respeito da verba gasta no processo de digitalização do montante de fitas magnéticas, o rompimento com a linha de serviços contratados em razão do alto custo cobrado. Sendo assim, apenas cerca de 35% do material em fitas magnéticas encontra-se digitalizado e disponível no canal YouTube da Cultne.

A digitalização das fitas magnéticas, em um primeiro momento, era realizada na Videoshack, um laboratório audiovisual especializado em digitalização de fitas magnéticas e outros suportes, porém, devido aos altos custos, os serviços com o laboratório foram suspensos. Filó fez um novo contato com o técnico Sérgio, que faz digitalização com preços menores. Sergio faz um trabalho muito próximo do exercido pelo laboratório. Filó garimpa a digitalização das fitas, entretanto, infelizmente, elas não possuem metadados bem descritos, muitas descobertas estavam dentro de seu próprio acervo, o que significa um processo custoso, demorado, com muitas perdas, pois muitas fitas estão deterioradas.

Filó continua o processo de digitalizar suas fitas e guardar em HDs externos. Esses HD's externos de transporte são ingestados no sistema de RAID de HD's internos. Esse foi o sistema pensado para ser trabalhado no acervo, que lida com diferentes formatos digitais. O material digitalizado passa para uma cópia de exibição no qual é inserido uma vinheta inicial e uma de fechamento, mantém-se a marca d'água do acervo no canto superior direito dos vídeos e alguns momentos no canto inferior esquerdo. Filó descreve seu sistema de armazenamento:

Hoje tenho 5 computadores com 6 baias cada um, e o que eu tinha de HD com 1tb (há 6 anos atrás). Hoje consigo comprar um de 10 terabytes, já tá custando 1800, daqui a pouco a gente entra no ssd. Hoje comprar 500 pratas não dá nem um tera, então compro o de 10tb e substituo esses hds de 2tb, numa torre que tinha 6 baias de 2 também, 12tb no total, agora posso botar 60tb num computador. E aí tenho um sistema que uso aqui, o provedor, tenho um sistema que eu acesso todos eles em um só computador. Isso vem sendo feito a duras penas, a gente tá esperando esse recurso para ter um parceiro que vai dominar o processo desse conteúdo. Essa sistematização que é o nosso sonho. Hoje se você me pedir uma imagem Y é um horror, não tem ideia do que é, “ah acho que tá naquele HD” (Entrevista de Filó Filho, 2021).

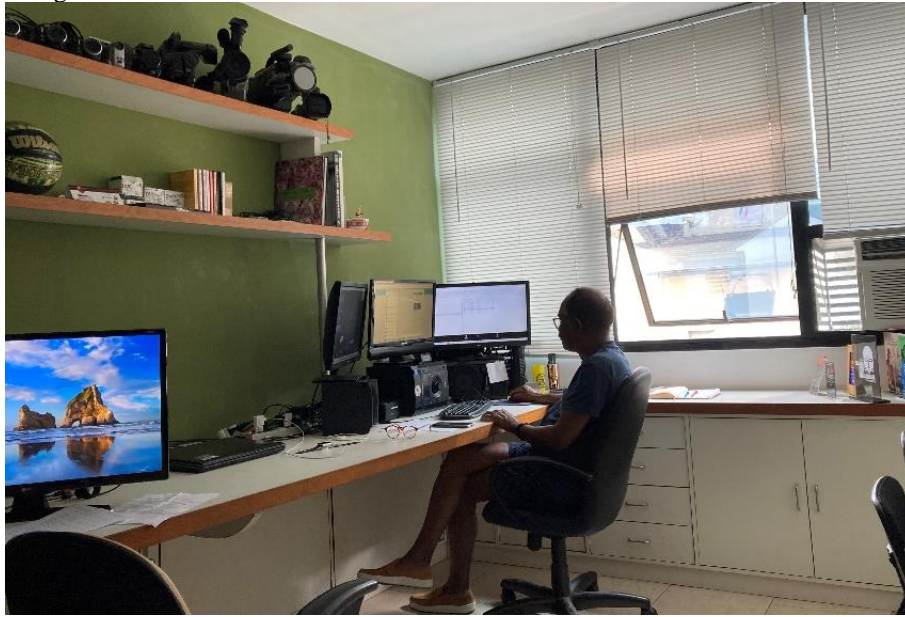
Esse arquivo audiovisual independente lida com falta de registro formal e falta de verbas para o trabalho de preservação e acesso, entre outras circunstâncias. Através do acesso, foi criada uma rede de parceiros que o levou ao reconhecimento de seu trabalho e

possibilidades de financiamento. Além dos problemas apontados, o acervo também enfrenta a falta de um quadro técnico de funcionários, sobretudo no que diz respeito à temática pertinente ao acervo. Filó afirma ser necessário ter, dentro do corpo técnico, pessoas engajadas com a militância negra e que conheçam a história do movimento negro, tanto por uma questão da paixão envolvida no acervo, quanto pelo processo de identificação de intelectuais apresentados nos vídeos que devem ser catalogados devidamente. Filó e Vik já tentaram obter apoio de arquivos de instituições renomadas como o Museu da Imagem e do Som ou Arquivo Nacional, mas não obtiveram aceite, um dos motivos que os levaram a formar um arquivo próprio. Sobre o plano de preservação, a pergunta foi respondida de forma generalizada, mas, em conclusão, o plano de preservação da Cultne está nas parcerias conquistadas para obterem maiores financiamentos para manter o arquivo ainda vivo

O Cultne sempre foi um projeto de voluntários, que se doavam para manter os acervos, uma instituição sem corpo jurídico oficial. Até o ano de 2021, o Cultne trabalhava em parceria com a produtora do bairro de Vila Isabel Digi2 Filmes, com apoio jurídico da produtora e parceria nas realizações audiovisuais no andamento de seus trabalhos. Atualmente, o Acervo Digital de Cultura Negra ganha corpo jurídico através do Instituto Cultne, fundado em 2021, como maneira de captar financiamento destinado ao acervo e realizações da instituição. Ainda não existem atividades relacionadas ao Instituto Cultne expostas em seu site ou nas redes sociais da instituição.

O fato de o Cultne não possuir formalização como empresa traz uma fluidez de pessoas parceiras em diferentes projetos no quais o Cultne está envolvido, sendo assim difícil traçar um quadro de funcionários responsáveis pela instituição. Por isso, meu empenho nesta dissertação para entender as diretrizes do Cultne pelas iniciativas de Filó Filho, Vik Birkbeck, Carlos Alberto Medeiros, Ras Adauto e Pedro Oliveira. Há um hiato no corpo técnico responsável pelos acervos preservados, um fato que o torna ainda mais sensível às possibilidades de perda das fitas magnéticas e suas migrações para o digital. Ainda assim, há um esforço de manter uma janela de acesso para o público, no intuito de conseguir novos espectadores e possibilitar a utilização das imagens em movimento em projetos escolares ou de modo comercial. Muito do trabalho realizado na parte de acervo ainda é feita apenas por Filó Filho.

Fotografia 7 – Filó Filho sentado no escritório do Cultne



Fonte: O próprio autor, 2021.

Filó menciona o plano de fazer com que o Cultne se torne uma produtora. Porém, nunca deixaram de ser uma produtora com atuação enquanto arquivo também. O papel duplo faz do Cultne um arquivo híbrido, uma produtora que constrói narrativas baseadas em suas próprias imagens de arquivo, trazendo relações históricas com esses materiais. Um produto audiovisual interessante por eles produzido é a “Cultne na TV”, que trazia como pauta seus próprios produtos. Nos vídeos, convidados apresentam imagens de mais de 30 anos para os entrevistados. Destaco o episódio<sup>14</sup> do programa que conta com a presença de Januário Garcia, fotógrafo negro e militante que registrou diversos momentos icônicos do movimento negro e conta com grande reconhecimento profissional, em razão do trabalho em capas de disco, caso do álbum *Alucinação*, de Belchior. Infelizmente, Januário Garcia foi vítima da Covid-19 e faleceu em 30 de junho de 2021. Filó fala sobre o Cultne licenciar as imagens para produtoras de audiovisual, fazendo disso uma forma de renda.

Nós sobrevivemos ano passado só vendendo imagens, sem fazer nada, Fluxa Filmes, Conspiração, Vice, Laboratório Fantasma do Emicida, uns 30, 40 que chegam pedindo “quero imagem daqui e dali, quero imagem da Lélia, do Abdias”, a gente vende hoje, tem um mercado, como também liberamos, agora mesmo tem um filme de trem do soul do Clementino [Júnior], <sup>15</sup>pode me liberar, pode me dar com a logo do Cultne, tá legal, libero. Vai lá na Globo, quero a imagem da Chica Xavier, minha mãe, tão pedindo o cacete e ainda querem que o Lázaro dirija. Minha luta agora, tracei cinco anos pra organizar essa parada e passar o bastão, se não fizer assim, já era. (Entrevista de Filó Filho, 2021).

<sup>14</sup> CULTNE NA TV: Programa Januário Garcia. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (28 min). Publicado pelo canal Cultne Acervo. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=rog7b\\_i48zs](https://www.youtube.com/watch?v=rog7b_i48zs). Acesso em: 3 abr. 2022.

<sup>15</sup> Clementino Junior é cineasta e fundador do Cineclube Atlântico Negro.

O Cultne não passou por problemas com direitos autorais até o momento. Segundo Filó, essa questão pode vir à tona com o crescimento do acervo enquanto acúmulo de maior receita, com maior capital de giro, até então fazem de uma maneira a ter bom senso na escolha dos vídeos a serem disponibilizados e vendidos.

De acordo com Filó, é necessário mudar a apresentação dos seus vídeos para que estejam nos moldes contemporâneos, seguindo o formato estético da Netflix ao apresentar seu catálogo de filmes e séries, por exemplo. Os vídeos no Cultne comumente editados por Filó, sofrem cortes em seus conteúdos, sobretudo nos créditos iniciais e finais, que apresentavam as antigas vinhetas das produtoras Cor da Pele e Enugbarijó. Filó informou, em entrevista, que tais interferências nos vídeos são necessárias, pois acredita que o público está acostumado com realizações mais dinâmicas. Porém, ao retirarem-se os créditos iniciais e finais das produções, por exemplo, descaracterizam-se as produções da Cor da Pele e da Enugbarijó. Além disso, perdemos metadados referentes ao filme presente nesses créditos.

Outro ponto citado são os metadados apresentados em forma textual nas caixas de comentário disponíveis na página de acesso ao vídeo selecionado no canal do Cultne na plataforma YouTube, na qual tentam trazer o máximo de informação, porém são organizadas apenas no YouTube e não em formas planejadas para salvar os metadados juntos aos vídeos preservados. Isso mostra a vulnerabilidade dos metadados, que seguem presos à plataforma.

Filó fala ainda sobre os formatos no digital com os quais precisa lidar quando digitaliza as fitas magnéticas, porém tenta manter o padrão do formato extensão mp4. No entanto, esse formato apresenta muita compressão e relativa baixa qualidade, por isso não é recomendado para a preservação. São recomendados para a preservação digital os formatos sem compressão e abertos, ou seja, que não possuem licenças ligadas a empresas privadas. O mp4 é um formato de vídeo amplamente usado e fácil de manusear, por isso seu uso é vantajoso quando pensamos na inserção dos vídeos no YouTube, cujo número limitado de formatos de vídeo aceitos é limitado. Formatos sem compressão adotados por arquivistas para a preservação de imagens em movimento, como o JPEG2000, não podem ser lidos pela plataforma de vídeos YouTube, trabalhando, assim, com formatos não indicados para a preservação. Mesmo trabalhando com configurações de vídeos aceitos pela plataforma, o YouTube também cria readequações dos vídeos inseridos, causando-lhes alterações na qualidade.

Também há problemas com o material salvo em DVD. Filó sempre foi entusiasta de novas tecnologias e lida com as consequências causadas pelas faltas que elas apresentam. Em



questão de confiabilidade, faz sua aposta nos RAID's de HD, mesmo sabendo da fragilidade desse suporte digital. Para Filó:

É um problema sério que eu tenho aqui, algumas extensões aqui já não estão rolando. Isso é uma das pautas da nossa sistematização. Tem que saber qual o nosso material aqui, é em mp4, que é a nossa base. Mas tem VOB, que é material que vem da VHS, esse é um problema. Como eu faço, saio de VOB para onde? Essa leitura técnica que tem que ser feita e aplicada, sabendo que a gente vai ter cinco anos para resolver isso, senão já era. Como foi o DVD, tenho um problemão. Da mesma forma que vou lá na feira comprar VHS velho, eu tô comprando os drivers pra rodar DVD, nem todas as máquinas hoje têm, não existe mais, você cai lá compra o drive, roda um pouco e dá pau, porque já tá ruim a leitura, esse é um problema mesmo. A minha intenção é essa, terminar esse acordo, depois vamos ter recurso para contratar uma equipe e sistematizar. esse é meu sonho. (Entrevista de Filó Filho, 2021).

Os dados das fitas originalmente estavam na capa ou em etiquetas coladas na frente ou no topo das fitas VHS. Porém, havia certo descontrole quando as fitas eram reutilizadas ou eram adicionadas novas gravações. As duas produtoras realizavam suas gravações em matrizes únicas, ou seja, não havia *backup* dos materiais. Atualmente, o Cultne conta, em seus acervos, com cerca de duas mil fitas mini-dv, mais pilhas de DVD's, que somam cerca de 1 mil discos e mais de 50 HD's de ao menos 500 gigabytes. Esses números só crescem considerando as produções nativo digitais.

No que diz respeito ao fato do Cultne ser o maior acervo de cultura negra digital do país, não houve outras instituições para contestar essa afirmação devido à relevância de seus acervos e ao grande volume de produção que pode ser digitalizada e acessada via YouTube. Afirmarem que são o maior acervo digital de cultura negra da América Latina é provocador, mas também aponta um posicionamento incontestável sobre as imagens em movimento voltadas à militância negra que apresenta uma riqueza de informações. Para Filó:

Você tem acervos digitais, como tem na UERJ, acervo afro-brasileiro. Os que existem não são digitais, são acervos a partir de materiais físicos, um acervo feito a partir de imagens, isso aí é diferenciado. Na cinemateca do MAM você tem, na Escola de Cinema Darcy Ribeiro você tem. Mas esse selo segmentado de cultura negra e contemporânea não tem. O que nos credencia como maior acervo de cultura digital no país, é que estamos à frente da memória pública do país, a história além da universidade. (Entrevista de Filó Filho, 2021).

Os objetivos do Cultne são ainda muito próximos da atuação das produtoras de vídeo Cor da Pele e Enugbarijó, que lutavam para serem meios de comunicação que informavam e davam visibilidade à população negra. O consumo de imagens fixas ou em movimento veiculadas na grande mídia ainda é uma questão enfrentada num país, onde a maioria da população é de pretos e pardos, somando cerca de 54% do total de habitantes no país (SARAIVA, 2017).

## 1.5 Questões sobre o vídeo

A liberdade da produção de vídeo e os baixos custos para a realização audiovisual permitem a criação de novos canais de comunicação fora da mídia hegemônica, além de possibilitar a formação de uma nova linguagem de comunicação, num entrelugar entre a televisão e o cinema. As relações do cinema com o vídeo e a televisão não serão aprofundadas nesta dissertação, entretanto reconhecemos que os realizadores de vídeo alçaram suas experiências enquanto consumidores de televisão e cinema, condensando o encontro entre as linguagens em suas produções de vídeo.

A palavra “vídeo” é construída sobre uma ambiguidade, sendo aplicada enquanto complemento nominal para alguma ideia, como videoarte, documento em vídeo, videoclipe. Ou seja, o vídeo está em um entrelugar, intermediando ações ou ideias e pensando no seu lugar entre as tecnologias audiovisuais, também tem seu lugar entre o analógico e o digital. Esse entrelugar faz com que o vídeo seja interpretado como versátil e flexível, o que rejeita a essencialização de sua concepção. Ao longo dos tempos, houve uma série de mudanças nos padrões tecnológicos, com destaque aos suportes de vídeo. Câmeras e fitas magnéticas produzidas na década de 1980 possuem características muito distintas em relação aos primeiros sistemas portáteis de vídeo na década de 1960.

Na obra *On vídeo: o significado do vídeo nos meios de comunicação*, Roy Arnes (1999) aborda as características históricas, estéticas e visuais do vídeo. Havia uma hierarquia demarcada entre diferentes suportes fílmicos em película, sendo as fabricadas em 35 mm voltadas à indústria do cinema e publicidade; as películas em 16 mm para televisão, documentários, distribuição não comercial e educacional; a película em 8 mm ou super 8 era destinada a filmagens e exibições domésticas. Quando observamos os diferentes suportes para vídeo, feitos em fitas magnéticas, notamos uma gama ainda mais ampla de formatos (sistemas de duas polegadas, uma polegada, três quartos de polegada, meia polegada, um quarto de polegada, etc).

Em 1970, a empresa Sony desenvolveu o formato de vídeo U-matic, um sistema de cassete de três quartos de polegada de qualidade superior. O formato foi absorvido por emissoras de televisão brasileiras posteriormente e foi consolidado como padrão profissional. Futuramente, viriam os cassetes Betacam, que também correspondiam a um formato de vídeo profissional. O modelo mais popular se inicia com o VHS, introduzido no mercado em 1978. No início da década de 1980, as câmeras domésticas ampliaram a gama de recursos disponíveis como o controle remoto, congelamento da imagem e as possibilidades de acelerar

ou retroceder a imagem etc. A disseminação de gravadores de vídeo acabou incentivando o uso doméstico de câmeras de vídeo para complementar a fotografia convencional com imagens em movimento nos eventos familiares, como casamentos, funerais, aniversários etc.

O sistema de vídeo que pode gravar tudo ligado a uma única fita, no qual o som e a imagem ficam sincronizados foram facilidades que encorajaram videastas, ou seja, os realizadores de vídeo, a adotarem uma abordagem naturalista, reduzindo a fragmentação ao realizarem longos takes e uso frequente da lente de zoom, usada quase universalmente para vídeo.

Sobre a montagem de vídeo, existem dois métodos de edição amplamente praticados. O primeiro, edição *on-line*, envolve fazer uma avaliação imediata da montagem do material das fitas master, e isso pode ser muito caro caso vários cortes intrincados precisem ser feitos. O segundo é a edição *off-line*, que envolve transferência de material para U-matic de banda baixa ou Formato VHS, para que as decisões de edição possam ser tomadas com um baixo custo. Mas como esse método precisa de mais tempo (alongamento da pós-produção de vídeo ao intervalo de tempo habitual para o filme) e as decisões têm que ser reproduzidas com uso do material mestre em instalações de alto custo, ainda há todo incentivo para manter baixo o número de cortes

O vídeo não está vinculado às limitações do cinema ou da produção doméstica interior: uma fita de vídeo pode funcionar como um *looping* infinito em uma instalação de galeria, ser parte de uma situação de desempenho, ou requerer uma bateria de monitores e alto-falantes por sua variedade de imagens e múltiplas fontes de som. O vídeo pode ser visto para trazer uma nova vitalidade para uma variedade de situações de visualização, estendendo-se de contextos institucionais ou educacionais a encontros de vanguarda artística e seu público.

Em *Cinema, vídeo, Godard*, Philippe Dubois (2004) apresenta resoluções sobre a experiência do vídeo e a tentativa de o definir. O autor interpreta o vídeo situando-o entre o cinema e a era digital. De fato, as fitas magnéticas e câmeras de vídeos nascem num formato analógico e ganham seu formato digital na transição, mas ainda são avaliadas e consideradas como materiais analógicos, ou seja, novamente se encontram em transição. A experiência do vídeo se torna um momento intermediário entre o cinema e o computador, despontando a posição do vídeo para a realidade digital que atualmente se encontra como um padrão tecnológico.

Em comparação à película, o vídeo praticamente não tem profundidade, primeiro porque sua resolução é baixa e os detalhes da imagem vão se dissolvendo à medida que se

deslocam em direção ao fundo; segundo porque raramente há em seu(s) quadro(s) apenas uma imagem, sendo mais comum ocorrer um encavalar de imagens, sobrepostas ou incrustadas umas nas outras. Ao contrário do cinema, o vídeo é o lugar da fragmentação, da edição, do descentramento. Nesse sentido, Dubois (2004) propõe opor à noção cinematográfica de profundidade de campo a noção mais videográfica de *espessura da imagem*.

Em vídeo, tudo já está ali, na imagem (ou no som): nunca há necessidade de referência a um espaço *off*, pois, se algum outro espaço precisa ser invocado, ele é imediatamente acrescentado ao quadro. Os personagens não entram ou saem de campo, como no cinema, mas aparecem de repente no lugar onde devem contracenar, invocados por uma incrustação ou pela abertura de uma janela. Em qualquer parte da imagem videográfica, já estão todas as imagens a ela relacionadas e, portanto, não há mais “dentro” nem “fora”, tudo já está contido nessa “espessura da imagem”, sendo assim o vídeo não é um objeto, mas sim um *estado* assumindo uma forma de imagem e de *dispositivo*.

O vídeo está relacionado à ideia de novidade, pois o frescor da tecnologia empolga os consumidores, aquece o mercado e inspira o trabalho de artistas. Dubois (2004) apresenta o vídeo na realidade dos artistas como um fator de opção, de escolha estética, como ferramenta, alocando lugares de encaixe para ele na realidade desses artistas. Nesse ponto, é interessante demarcar o trabalho de Santoro (1989), que apresenta uma realidade do vídeo como uma ferramenta possível em razão do acesso a câmeras semiprofissionais de baixo custo que podem criar narrativas a favor de grupos minoritários, mostrando-se enquanto possibilidade de comunicar, mesmo estando à margem da sociedade e mesmo utilizando recursos marginais em sua construção.

Sua realização é marcada por ações que estão na contramão do governo, numa época em que o Brasil vivia o fim do regime militar e estava em processo de redemocratização. O fator censura estava presente. O contrabando se tornou uma ação necessária para que a atividade pudesse ser desenvolvida. O vídeo ganhou seu caráter mais doméstico no final da década de 1970. O formato VHS ganhou popularidade comercial pelo mundo, sobretudo na criação de vídeos caseiros e familiares (depois do barateamento e simplificação de formatos em película, como o Super 8mm), mas acaba por se tornar uma maneira de fazer arte, jornalismo, cinema, vídeos institucionais entre outros gêneros.

Na obra *A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil* (1989), Luiz Fernando Santoro apresenta uma pesquisa sobre as distintas iniciativas de vídeo no país e na América Latina, destacando os que são populares relacionados à militância, interpretando-o como uma ferramenta de ensino, política, engajamento, luta social e racial. Santoro apresenta como um

dos pontos positivos do vídeo a possibilidade da agilidade e urgência nele presente, havendo maior independência em relação aos produtores, o que possibilita exibição e veiculação das narrativas dos grupos muitas vezes não percebidos pela censura, sem a necessidade de contar com o aparelho estatal.

Dubois (2004) e Santoro (1989) apresentam possibilidades de pensar o vídeo, o primeiro traz uma análise filosófica, estética e moral do vídeo; o segundo apresenta aspectos políticos e sociais do vídeo. Acredito que a leitura de ambos contribui para um entendimento mais amplo sobre o vídeo. Santoro (1989) se aproxima da realidade brasileira e da América Latina. Dubois (2004) não comenta, mas está evidente os espaços elitizados a que esses artistas têm acesso dispõem de recurso para apresentarem seus trabalhos, enquanto realizadores de vídeo lutam para obter, através de seus próprios meios, equipamentos semiprofissionais e concretizarem, através da militância, seus projetos.

As imagens não ficcionais podem ser fragmentos de evidências empíricas caso sejam justificadas suas narrativas. A experiência visual, realizada através das imagens VHS, apresenta tanto o sentido de nostalgia provocado pela estética ligado ao passado de uma tecnologia pré-digital como está ligado a evidências da história. Por sua vez, uma história necessita de um intermediário para se tornar evidência, assim devemos saber o contexto em torno da constituição dessas imagens, quais agentes e atores sociais estão envolvidos por trás das imagens. O arquivista Paolo Cherchi Usai afirma que as imagens em movimento para se tornarem objetos da história do cinema:

[...] devem ser interpretadas em relação às condições físicas e psicológicas que cercam sua aparência. De fato, o espectador é obrigado a desempenhar o seu papel num contexto que ele próprio autoriza e endossa, no qual exige ser entretido de acordo com as expectativas (duração do filme, dia e hora da sua exibição), as práticas e os costumes que se acumulam nele (um salão onde são exibidas imagens em movimento, uma tela flat ou curva, um sistema de som) estabelecido pela experiência daqueles que os precederam. (USAI, 2001, p. 57, tradução nossa).

Nesse contexto, a seleção, a decisão do que preservar e o que descartar, fortalece a importância das imagens e sua identidade. Para um objeto, no caso as imagens em movimento em suporte de vídeo, ser reconhecido pela história, é preciso não apenas a boa condição física, mas psicológica, além das condições sociais e culturais.

## **1.6 Questões relativas à preservação das fitas magnéticas**

Há impasses como uma falta de *players* para fitas magnéticas, como os videocassetes para VHS, que já não são produzidos desde o início da década de 2000, a falta de ferramentas

de limpeza dos cabeçotes do tipo “limpa-fitas”, além da inviabilidade de proceder a técnica *transfer*, migrando uma fita magnética para outra. A medida mais viável está na migração para o digital no intuito de conservar o conteúdo do material. Isso acarreta um duplo problema que se mostra tanto na conservação quanto no acesso de fitas magnéticas como nos problemas do arquivamento digital para preservar as imagens originalmente analógicas das fitas, adicionando a questão de seu acesso digital.

A criação do Cultne está ligada ao aumento significativo de interesse por arquivos de filmes devido ao crescente número de projetos de digitalização, além da ampliação ao acesso à internet, que traz maior possibilidade de acesso. No processo de digitalização, o conceito da obra original se torna ainda central, porém Fossati (2018) frisa, em sua pesquisa, que, durante a digitalização, ocorre o processo de migração e são feitos testes de integridade do material digitalizado, como o CheckSum, que demonstra a migração de uma cópia sem alterações. Os filmes considerados híbridos nesse processo, a exemplo dos que eram analógicos e se tornam digitais, estão situados em um estado liminar, podemos considerar híbridos os pertencentes ao acervo do Cultne realizados em fitas magnéticas e posteriormente digitalizados. A balança deve ser pesada entre as melhores condições de preservação e a importância de manter o filme em condições de ser difundido.

O objetivo dos arquivos cinematográficos é salvaguardar a integridade do meio cinematográfico como herança, para isso as informações originais contidas nos filmes não devem ser perdidas durante o processo de digitalização, deve-se manter as informações que correspondam ao filme em sua maior integridade possível, como as cores e a resolução. Porém, não há um parâmetro estabelecido entre os arquivistas para quantificar a resolução necessária para a digitalização de um filme, sendo assim, cada filme apresenta variações como um todo ou em diferentes cenas que o compõem. A profundidade de *bits* também deve ser levada em consideração, pois ela é capaz de definir a profundidade de cor, ou seja, a capacidade de um pixel de descrever tons de cinza e cores. Porém, a vida arquivística do filme ainda sofre desconhecimento de estudiosos, atrelando sua utilidade para o ensino e abordagens de pesquisa no campo do cinema e da mídia. Logo, a vida arquivística do filme nos seus processos de preservação acaba por se relacionar apenas aos arquivistas que lidam diretamente com esses temas.

Para compreendermos os princípios de arquivos audiovisuais como as cinematecas, apresento a seguir as informações contidas no código de ética da Federação Internacional de Arquivos Fílmicos (FIAF), instituição criada em 1938, com o objetivo de oficializar as atividades das cinematecas. Inicialmente, a federação era composta por apenas quatro

membros nas cidades de Londres, Paris, Berlin e Nova Iorque. Seu código de ética, elaborado na década de 1990, tem por base princípios fundamentais seguidos pelas primeiras cinematecas modernas. Segundo o código de ética da FIAF, os arquivos de filmes e seus arquivistas “[...] são os guardiães do patrimônio mundial de imagens em movimento”, sendo estes responsáveis por “[...] proteger esse patrimônio e transmiti-lo à posteridade nas melhores condições possíveis e na forma a mais fiel possível da obra original” (FEDERAÇÃO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS FÍLMICOS, [1998?], p. 2). Os arquivos audiovisuais devem “conservar os materiais sob seus cuidados e, desde que não haja riscos a esse compromisso, torná-los disponíveis para estudo, pesquisa e projeções públicas” (FEDERAÇÃO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS FÍLMICOS, [1998?], p. 2).

A preservação pode ter um longo prazo em razão da tecnologia digital como ideal em um esperançoso futuro, porém a emergência da prática arquivística, já realizada por arquivos audiovisuais com a tecnologia digital, não aguardavam o aval da comunidade arquivística, realizando suas atividades através de tentativa e erro. Se por um lado os arquivos de filmes devem ser trabalhados para que tenham a melhor condição possível de armazenamento para seus artefatos; por outro, deve haver também uma previsão diante das escolhas de integração de tecnologias digitais para o acesso e conservação, a ser preservado ao longo do tempo.

Sabemos que os casos exemplares de preservação são relacionados aos filmes de sucesso comercial, que fazem parte de grandes estúdios detentores de estrutura e verba para criação de salas com condições ideais para conservar diferentes suportes fílmicos e acesso a laboratórios que fazem as digitalizações, produzem *remakes* e exploram outras possibilidades com o material de seus arquivos. Os filmes fora do circuito comercial, produzidos de maneira independente, têm dificuldades de serem reconhecidos e, por consequência, uma baixa possibilidade de difusão e reconhecimento do público. Assim, a prática de preservação deles é rarefeita ou inexistente.

Os filmes realizados em vídeo pelas produtoras Enugbarijó e Cor da Pele Produção e Vídeo, que seguiam um circuito na comunidade negra e eram muito atrelados à militância, tiveram uma circulação contida, com pouca possibilidade de alcançar um grande público através das formas de exibição que executavam. Com exceção dos que foram veiculados em festivais e canais de televisão, que, mesmo assim, não chegam a se tornar casos de sucesso quando comparados com os de circuito comercial do cinema.

A internet se tornou o modo mais democrático de exibição para os realizadores independentes, além ocorrer barateamento dos projetores e equipamentos digitais. A rede mundial de computadores a realizadores e arquivistas trabalharem com cópias de acessos dos



filmes para difundirem digitalmente, através de projeções e plataformas disponíveis, caso do YouTube. Arquivos independentes como o Cultne, muitas vezes, interpretam nas cópias de acesso uma forma de preservação, sendo determinante os processos de organização e conservação dos materiais, para além do acesso.

As práticas arquivísticas devem ser pensadas como um todo entre a conservação e o acesso. Porém, podemos notar as iniciativas de arquivos de televisão que possuem acervos em fitas magnéticas tão relevantes quanto arquivos de filmes, pois seguem na evidência histórica preconizada pelas imagens de movimento que os arquivistas de filmes acreditam. Manter as fitas magnéticas sem digitalização propicia uma grande possibilidade de perda, mas as ações do Cultne dedicadas ao acesso se tornam uma ferramenta ativa que dá visibilidade a imagens únicas. Além disso, trata-se de uma ação estratégica para angariar fundos através de clientes e apoiadores. Sobre a preservação de vídeos, Usai questiona:

Devem tentar preservar todas as imagens em movimento ou apenas algumas delas? A resposta pode estar em outra pergunta. Um museu deve cobrir toda a história da arte, desde arranhões pré-históricos nos ossos até Damien Hirst, para justificar sua existência? Existem museus das artes da Grécia antiga, da cerâmica pré-colombiana, dos impressionistas franceses, da escultura medieval. O que a maioria de nós aceita. Então, por que não aceitar a ideia de um arquivo dedicado exclusivamente ao cinema, outro ao vídeo e assim por diante? (USAI, 2001, p. 124, tradução nossa).

Os fundadores do Cultne – Filó Filho e Vik Birkbeck – já tentaram obter apoio de instituições de memória que pudessem aceitar seus acervos a fim de conservar suas imagens em movimento, que somavam cerca de mil fitas magnéticas. Com a falta de apoio das instituições, a ampliação do acesso à internet e o barateamento de equipamentos digitais, incluindo serviços de digitalização de fitas magnéticas para arquivos digitais, eles se sentiram motivados a criar seu próprio arquivo. Por que não criar um arquivo dedicado ao vídeo? Seus acervos ganham maior importância pelo recorte social ao apresentar personalidades, intelectuais, manifestações culturais e políticas voltadas à cultura negra. Quando tratamos do universo das imagens magnéticas, no qual a recomendação está em digitalizar seus conteúdos, a imagem ideal se perde conceitualmente, tendo como ponto fundamental o que a imagem em movimento pode dialogar e evidenciar para a história.

Diante da fragilidade do digital e dos perigos invisíveis que nele residem, há graves ameaças ao patrimônio audiovisual. Arquivistas se preocupam com as tecnologias desenvolvidas ao arquivamento do digital em sua preservação a longo prazo, tal discussão não está presente na indústria, criando perdas e ocasionando pouco desenvolvimento de métodos para a preservação audiovisual. Desse modo, a falta de uma educação voltada para a



preservação audiovisual, vemos grandes instituições cometerem erros diversos que ocasionam perdas, na tentativa de preservação de suas produções audiovisuais.

Sendo assim, o sistema para a preservação audiovisual digital tem o desafio de se igualar ou mesmo superar os moldes do sistema voltado à preservação audiovisual analógica. Há um grande acúmulo de metodologias adquiridas a partir da experiência com a película, muitas práticas arquivísticas foram continuadas para o universo do digital, porém outras tiveram que ser refeitas, exigindo novos cuidados. A grande migração de informação digital é necessária e frequente, realidade distinta ao manuseio de películas ou mesmo materiais analógicos pré-digitais como as fitas magnéticas. A obsolescência de *softwares* e a fragilidade dos suportes digitais encarecem a migração e a emulação que deve ser trabalhada no universo da preservação.

É frágil a confiabilidade dos metadados digitais serem embutidos na obra digital, pois, na duplicata ou conformação do material em outras expressões ou ícones, existe alto risco de perda dos metadados. Soluções como o CheckSum são apontadas para o processo de autenticação digital das obras e expressões digitais além da organização de metadados. Há uma necessidade de organização fora do próprio arquivo digital através de planilhas ou outros métodos que possam organizar os metadados e assegurar a permanência das informações sobre as obras que podem se perder facilmente no universo digital. O problema de “extinção de dados” aponta para o grande problema sobre o arquivamento digital. Com os suportes analógicos, as informações de metadados eram físicas e escritas na própria lata, anotadas no carretel, na ponta das películas. No caso das fitas magnéticas, as informações eram descritas nas etiquetas coladas na frente das fitas, no topo, ou mesmo em suas próprias capas.

O pensamento sobre os ativos cinematográficos é apresentado de forma precisa na perspectiva dos grandes estúdios, sendo da ordem de curto prazo a ação de cineastas ou documentaristas que sequer pensam na preservação a longo prazo de suas obras, pensando acima de 20 anos de longevidade. O valor cultural dos ativos cinematográficos é avaliado com base no tempo, mas esse tempo requer um custo a ser considerado pela necessidade de gastos periódicos em curto prazo para preservação digital audiovisual.

Podemos destacar alguns pontos principais nesse contexto: falta de padronização do arquivamento, muitos arquivos seguem o próprio padrão para digitalizar suas obras, tornando-se um problema sobretudo com as duplicatas; questões acerca do armazenamento para a preservação; escolha dos suportes e falta de planejamento e desperdício de espaço em discos rígidos ou mídias ópticas. Assim, a realidade de grandes instituições, frente a mudança dos

sistemas analógicos para o digital, também se aplica a pequenas produtoras, considerando iniciativas particulares, caso do Cultne.

Inúmeras são as dificuldades enfrentadas pelos arquivos audiovisuais, tanto nas instituições de grande porte quanto nas de pequeno porte, realidades econômicas e infraestruturais distintas, que podem ter escalas de dificuldades diferentes. O avanço da tecnologia digital traz novos questionamentos e dificuldades aos arquivos, os quais já enfrentavam uma série de problemas com os suportes fílmicos analógicos.

Preservar a longo prazo e dar acesso aos bens cinematográficos é uma meta comum a produtoras e arquivos audiovisuais, porém se trata de um desafio frente ao avanço tecnológico, que traz consigo promessas de resolver impasses da acessibilidade e do arquivamento, incentivadas pelos fornecedores de tecnologia. Porém, caso não sejam criticadas e organizadas, as tomadas de decisão da indústria podem gerar consequências financeiras e culturais severas, constituindo assim o dilema digital. Dentre as consequências está o desaparecimento do patrimônio audiovisual, sobretudo se considerarmos a fragilidade do digital e os perigos invisíveis que nele residem. A academia se preocupa com as tecnologias desenvolvidas ao arquivamento do digital em sua preservação a longo prazo, discussão que não está presente na indústria, por isso há perdas e pouco desenvolvimento de métodos para a preservação audiovisual. Com a falta de uma educação voltada para essa temática, vemos diferentes casos em grandes instituições que cometem erros e perdas na tentativa de preservarem suas produções.

O arquivo digital está, então, passível a muitos níveis de mecanismos falhos e invisíveis, que podem estar na falha humana de arquivamento, na própria mídia de gravação, no sistema de leitura e de registro do próprio equipamento digital de armazenamento, entre outras variáveis. Isso se difere do tratamento de materiais analógicos como a película que, além de seguir padrões internacionais moldados há mais décadas que o digital, passa por um controle de ambientes apropriados e métodos para entender as possíveis degradações químicas com instrumentos medidores mais precisos. Além da película, podemos compreender as fitas magnéticas analógicas como materiais que dependem de processos mais simples de conservação e limpeza, mas apresentam uma questão sobre sua migração e acesso.

Vejo o Cultne como um arquivo de filmes, de acordo com o sentido trabalhado por Fossati (2018), que engloba diferentes instituições culturais, a exemplos de cinematecas ou museus de cinema, instituições as quais lidam com diferentes suportes, assim como o Cultne, porém os dilemas enfrentados como arquivo independente são distintos. Conforme observo, mesmo havendo a intenção de preservação, o Cultne apresenta seus acervos digitalizados

voltados à difusão e uma estratégia de curto prazo, pois não podemos saber por mais quantos anos a plataforma YouTube estará disponível neste formato ou mesmo quando vai encerrar suas atividades, representando um exemplo frágil de acesso. Por isso, o Cultne precisaria ter um servidor próprio para disponibilizar o acesso aos seus vídeos digitais, além de arquivamento em nuvem para assegurar as matrizes digitais e analógicas dos conteúdos preservados, sobretudo quando se trata do destino e cuidado das fitas magnéticas.

A revolução digital foi iniciada há cerca de 35 anos com a introdução do som e dos efeitos visuais digitais, porém, na década de 2000, as produções audiovisuais passaram a ter um padrão de produção para pequenos e grandes produtores audiovisuais. O grande problema está na falta de garantia de acesso aos bens digitais a longo prazo, pois os dados digitais não sobrevivem sem cuidado frequente. Assim, com o passar do tempo, torna-se mais urgente tomar medidas efetivas. Segundo pesquisas com os realizadores audiovisuais, havia ampla crença de que a internet e as tecnologias digitais atuais ofereciam materiais arquivísticos e históricos a longo prazo, porém isso é um engano, caso esses dados não sejam pensados, migrados e emulados para a posteridade devido à grande obsolescência programada das tecnologias atuais. Há, então, uma projeção na qual se acredita que, em 25 anos, o material arquivístico presente no planeta, como eventos históricos registrados e filmes, não poderão mais ser acessados, pensando a longo prazo.

Outro problema dos grandes estúdios e pequenos arquivos é a falta de uma educação sobre a preservação audiovisual, que parte de algo que levou mais de 100 anos para ser debatido e desenvolvido, com uma nomenclatura padronizada e identificação de objetos físicos e digitais gerados e/ou preservados. A padronização facilita o acesso e também evita o problema de haver itens duplicados, o que pode gerar um grande problema no armazenamento de mídias digitais. A solução dos itens duplicados é denominada de “des-duplicação” e permite reduzir o acervo global em porcentagens expressivas, além de reduzir custos associados ao armazenamento. Os padrões devem ser encontrados e usados. O alinhamento aos padrões internacionais ajuda no formato de arquivo, além disso devem ser garantidas as especificações de codificação de imagem e som, organização dos metadados, além da revisão periódica, a cada cinco anos, atualizando frente às transformações tecnológicas.

No caso do Cultne, ocorreram erros humanos ou técnicos, pois havia cópias únicas de materiais digitalizados em que um único disco rígido (HD) continha arquivos master. Em um infeliz episódio, um HD parou de funcionar, quando existia apenas uma duplicação digital disponível no *link* do canal do YouTube, tornando-o uma cópia master de preservação. O conceito de preservação se torna sensível nesse caso, pelo fato de o YouTube não ser um

espaço de preservação, mas uma empresa privada sujeita a alterações, inclusive a retirada arbitrária do canal.

Providenciar *backups* (cópias de segurança) também é um problema, pois são poucos os recursos financeiros. Além disso, muitos vídeos possuem apenas um HD (disco rígido) principal, sem uma cópia de segurança, sofrendo graves perigos de alguma falha que pode ocorrer até mesmo pela obsolescência dos HD's que, segundo fabricantes, possuem vida útil de 5 a 10 anos, a depender de seu uso, pois são materiais feitos para serem frequentemente utilizados, portanto o pouco uso pode gerar falhas e fazer com que parem de funcionar.

Para os técnicos, a guarda digital do filme finalizado é a prioridade. A guarda do “conteúdo residual”, formada por sobras e cortes, passa a ser um problema. Portanto, a seletividade do que será preservado deve ser mais apurada, pois o conteúdo residual cria um grande volume de informação, que torna o armazenamento oneroso. Não é possível fazer o mesmo caminho de armazenamento do sistema analógico, como guardar películas e objetos fílmicos em torno do filme. Pôsteres e outros elementos físicos são mais fáceis de conservar que um montante de dados digitais que necessitam de organização específica e um sistema organizacional bem estruturado, para que os dados não caiam em um buraco negro digital.

A reformatação de originais analógicos como atividade de preservação é especialmente importante no caso de acervos de fitas magnéticas de áudio e vídeo. Uma vez que a fita original atinge o limite de sua vida útil, apenas o arquivo digital substituto permanecerá.

O limite da vida útil das fitas magnéticas foi estipulado para o ano de 2025 como data mais crítica. Em vista disso, é urgente migrar os materiais analógicos para o digital. Mas ainda é necessário permanecer com os materiais analógicos mesmo com esse risco, pois, no futuro, pode haver possibilidade de se salvar ou melhorar as digitalizações dos materiais. As fitas, como aquelas em U-matic, estão obsoletas, e até mesmo as digitais mini-dv estão em perigo.

O ponto importante é que o acervo da CULTNE ainda está em período de produção em diferentes formatos, cuidando de seu acervo de fitas magnéticas digitalizadas. Por enquanto, o acesso viabilizado pela internet, principalmente o YouTube, é a grande chave para os organizadores e idealizadores.

A identidade desses filmes é, então, variável, pois se realizam dentro de diferentes dispositivos. Na perspectiva do arquivo, há uma maneira diferente de olhar para os filmes, são vistos como objetos dinâmicos nos quais os artefatos materiais e conceituais estão ligados,

exibindo um filme dentro de um dispositivo diferente que tem seu lugar histórico como uma gravação em VHS vista através de um celular.

Porém, o fato de o arquivo disponibilizar o seu acervo para que o usuário tenha um acesso não-guiado traz certos problemas. O acesso não guiado dos filmes presentes no Cultne é um problema para o papel do arquivo, como defendem as literaturas sobre arquivo. Entretanto, a maneira fragmentada de apresentar seu acervo evidencia certas filmagens e, além da separação entre programas e outras formas de revisitar o acervo, também cria possibilidades de destacar seu próprio acervo, mantendo o acesso para outros conteúdos. Esse acesso não guiado está presente no Cultne, onde, mesmo com a promoção do arquivo ou a partir dos algoritmos do YouTube e do seu funcionamento, que parte da correlação de vídeos do próprio acervo, não há um acesso guiado pelo acervo. Assim, a procura de assuntos é desafiadora, por exemplo, em uma pesquisa sobre Agbara Dudu, o canal YouTube faz uma correlação com as palavras-chave diretamente relacionadas ao título, posteriormente estão os assuntos correlatos, o que, ao mesmo tempo, pode esconder certos conteúdos procurados dentro da mesma palavra-chave.

## **2 O DESAFIO DE MANTER UM ARQUIVO AUDIOVISUAL DE CUNHO MILITANTE: O AUDIOVISUAL E A MEMÓRIA COMO FERRAMENTAS DE MILITÂNCIA**

Neste capítulo, abordarei a potência do Cultne, esse arquivo audiovisual independente e temático voltado a expressões da cultura negra brasileira e internacional. A valorização dessas imagens ganha força também através de aspectos do campo da memória e da nostalgia. Os materiais mais procurados do arquivo estão relacionados aos vídeos produzidos durante os anos 1980, momento em que filmava-se com câmeras de vídeo no formato VHS. A sobrevivência do acervo das produtoras Cor da Pele Produção e Vídeo e Enugbarijó Comunicações foi possível através da continuidade de seus realizadores no universo audiovisual, da persistência de guardar tantas fitas em salas e armários sem saber ao certo se seria possível projetar novamente esse material que perece a cada ano.

Articular pesquisadores que se debruçam sobre a memória, caso de Andreas Huyssen (2000) e Michel Pollak (1992), que abordaremos ainda neste capítulo, permite-nos interpretar a importância do arquivo Cultne para retomar uma história do próprio país sob a ótica de realizadores engajados com a militância negra. Tal característica condensa a originalidade dentre seus vídeos e nos traz um passado que apresenta continuidade com suas produções atuais, que não deixam de revisitar seu próprio acervo. O volume de vídeos e realizações contemporâneas nos dá a ideia de que daqui a mais 30 anos esses materiais, hoje nato digitais, também apresentarão possibilidade de futuro ao analisar seu passado, mesmo sabendo que não existe garantia de continuidade através da plataforma YouTube.

### **2.1 Um arquivo dentro de um arquivo acidental: experiência dentro do YouTube**

A intenção inicial das produtoras Enugbarijó e Cor da Pele era criar uma televisão alternativa que desse visibilidade à comunidade negra de forma positiva, explorando as diversas manifestações culturais e pensamento crítico sobre a perspectiva negra, apresentando em imagens em movimentos os intelectuais e artistas negros, além de inserirem suas próprias imagens nas realizações, apresentando o próprio dispositivo de vídeo. Em muitos momentos vemos o entrevistador a segurar o microfone, os olhares de entrevistador e entrevistado direcionados para a lente. Vik afirma que a ideia era formar uma televisão alternativa com a Enugbarijó Comunicações:

A ideia era fazer uma rede alternativa, mas nunca conseguimos investimento, então fazíamos a gente mesmo. Fazia os vídeos e projetava nos lugares, no morro do Andaraí, no IPCN, tinha essa noção de fazer tipo uma televisão alternativa (Entrevista de Vik Birkbeck, 2021).

As produtoras de vídeo que compõem o Cultne não viviam comercialmente de suas atividades, salvo no caso de algumas realizações, como vídeos institucionais, caso de uma licitação conseguida pela Cor de Pele Produções, para realizarem vídeos sobre o impacto do atletismo nas comunidades cariocas para a Federação de Atletismo do Rio de Janeiro (FARJ), com destaque para o Morro da Mangueira, localizado próximo ao Maracanãzinho, local onde eram executadas as atividades da FARJ. A maior parte de suas realizações foram motivadas pelo engajamento dos realizadores. Em entrevista, pergunto a Vik Birkbeck sobre a remuneração de seus vídeos, ao que ela responde:

Não foi comercial de nenhum jeito. A única grana que a gente conseguiu disso tudo foi o concurso de roteiro da Fundação Ford, em 1988, sobre comunidade negra, a gente fez as Viúvas Negras do Cinema Brasileiro. Isso teve uma grana, a gente ganhou o roteiro, e com essa grana a gente comprou uma ilha U-matic. Mas aí deu ruim. Depois, a gente estava rachando. Um monte de caos depois. (Entrevista de Vik Birkbeck, 2021).

Dentre os diversos vídeos, tem-se apenas relatos de produções pontuais remuneradas, a maior parte feita através de recursos próprios investidos a partir de seus trabalhos tradicionais. Entendo o trabalho do arquivo como uma maneira de revelar a cultura negra através do audiovisual, dando visibilidade a intelectuais negros, entre os quais Abdias Nascimento, Beatriz Nascimento e Lélia Gonzalez. Esses intelectuais, embora reconhecidos pela Academia, dificilmente têm suas imagens e falas amplamente divulgadas. Tais registros pertencentes ao Cultne, demonstram, através das imagens em movimento, a história recente em outra perspectiva e possibilitam, através do audiovisual, a cristalização de memórias através do vídeo.

A possibilidade de difusão com maior facilidade e mais acesso a câmera e hd's externos e a possibilidade de montar sistemas de armazenamento com maior facilidade foram benefícios trazidos pela digitalização, porém tais materiais são sensíveis, caros, e exigem periódica monitoração e migrações para seu bom funcionamento. Recursos financeiros e boa infraestrutura são elementos fundamentais em um arquivo audiovisual independente como o Cultne. Com o crescimento da internet, houve maior possibilidades de dar acesso público aos materiais audiovisuais através de canais como YouTube ou Vimeo, assim possibilitando ofertar coleções de filmes ou fragmentos e ampliar o acesso ao público. Isso se configurou um dos principais motivadores para a digitalização de materiais analógicos audiovisuais. O



Cultne seguiu à risca essa motivação, pois o YouTube era uma grande oportunidade de disponibilizar seus materiais para o público.

A plataforma de vídeos foi novidade no Brasil a partir do ano de 2008, quando é disseminada ao redor do mundo. A novidade entrou em alinhamento com os projetos pensados por Vik e Filó desde o processo de *transfer* das fitas magnéticas feito em 2001. Nesse processo, estava presente também a vontade de prolongar a vida dessas fitas magnéticas para que pudessem ser novamente exibidas, o que foi viável no universo digital e com a chegada do YouTube. Assim, foi creditada na plataforma digital de vídeos uma esperança de uma instituição que pudesse acolher seus acervos, tanto para difusão, quanto para preservação. Porém o último item não é uma responsabilidade da plataforma de vídeo. O YouTube se tornou um arquivo acidental, havendo diversas atividades pertencentes a um arquivo, mas sem a garantia de preservação, sem responsabilidade, pois se trata de um negócio privado pertencente à grande empresa Google.

Portanto, pensar no YouTube enquanto arquivo é problemático, pois a política da empresa não inclui preocupação ligada à preservação dos vídeos lá inseridos, é possível, inclusive, canais serem apagados por algum ataque cibernético, o que pode gerar apagamento de vídeos de algum usuário. Além disso, vídeos podem ser banidos por normas ligadas aos direitos autorais. Por fim, a própria empresa pode encerrar suas atividades devido a interesses comerciais. Em todas as possibilidades apresentadas, não há garantias de que os vídeos colocados na plataforma sejam conservados.

As *thumbnails*, miniaturas de vídeo que funcionam como um chamariz para o *link* do vídeo no canal, compõem o design visual do *site*. Essa maneira de apresentar os milhões de vídeos presentes no YouTube nos mostra que o perfil de seus usuários fica em segundo plano, e tais perfis dificilmente são encontrados, o que torna necessária a pesquisa por palavras-chave através do ícone “pesquisar” ou através da inscrição do canal do usuário que a pessoa queira acompanhar. A forma facilitada através das *thumbnails* invisibiliza a presença de grupos e indivíduos participantes da plataforma, além de sua visibilidade ser pautada pela ordem de vídeos mais acessados e em como estão organizados os dados da pessoa que acessou, de acordo com o perfil traçado através dos algoritmos. Desse modo, são necessárias estratégias para se ter destaque dentro da plataforma, enquanto participante ativo, que pretende promover seu canal.

Para realizar pesquisa nesse arquivo através do YouTube, temos algumas ferramentas que ajudam a entender um pouco sobre o funcionamento do Cultne através da plataforma de vídeos. Algumas ferramentas de pesquisa no YouTube podem ser acessadas na página

referente ao Cultne. Alguns filtros estão disponíveis para facilitar a navegação e pesquisa no canal do arquivo, como a distribuição dos vídeos por ordem de inclusão, dos mais recentes aos mais antigos, a disponibilidade por ordem de “mais populares”, em que a maior ou menor quantidade de números de visualizações para os vídeos, determina a fileira de vídeos apresentados. Em entrevista concedida para esta pesquisa, Pedro Oliveira afirma que o maior público usuário do Cultne são os consumidores de vídeos sobre o samba, principalmente os shows dos sambistas.

Entre os anos 2012 e 2014, há maior registro de vídeos relacionados aos shows em rodas de samba – fase em que o Cultne era responsável por cobrir muitas rodas de samba – criou um público que frequenta o canal para encontrar essas atividades. Os vídeos com maiores números de visualizações no canal são do show do sambista Marquinhos Sensação, na I Feijoada Divino Dom, realizado na Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro, no dia 8 de janeiro de 2012. São mais de 1,5 milhão de visualizações. Outro exemplo está no show de Leci Brandão, no Samba da Alforria, no dia 19 de agosto de 2013, no Clube Renascença, também no Rio de Janeiro, com mais de 552 mil visualizações. O interessante que esse público consumidor de samba, quando presente no canal do Cultne, leva-o a ter contato com os outros conteúdos e o aproxima de outras informações ligadas à cultura negra como um todo. Essa maneira de conduzir um arquivo de visitação não-guiada faz com que o arquivo seja diverso em seus conteúdos e integra os diferentes públicos que o acessam.

Desse modo, o YouTube possibilita abrir uma janela global para o mundo, pensá-lo como arquivo cultural que comporta outros arquivos, como o próprio Cultne, nos faz pensar nas formas como isso é feito, e na responsabilidade da empresa em relação aos acervos e arquivos por ela mantidos. Além da preservação, uma das funções mais importantes das instituições culturais é organizar, catalogar, interpretar e reapresentar o arquivo para uso público. Quanto à preservação, saliento a precariedade da plataforma de vídeos como fonte de recursos culturais — quem arquivará o arquivo? O valor do YouTube como arquivo cultural é, na verdade, resultado direto de suas características desorganizadas e extremamente heterogêneas.

Uma vez que o YouTube oferece seu serviço com base em interesses comerciais e não públicos, não tem obrigação em estocar dos dados para além da viabilidade comercial da companhia que fornece esse serviço de estocagem. Também não há meios claros pelos quais as instituições culturais possam rearquivar o material que aparece na empresa por causa de barreiras legais, a exemplo da lei de direitos autorais e os termos de uso do próprio YouTube.

O Cultne, sendo um arquivo independente dentro desse gigante arquivo acidental, no qual o acesso não guiado aos vídeos estabelece uma relação livre nos conteúdos que o usuário acessará, traz nesse funcionamento uma vantagem para o arquivo. Já que o maior público do Cultne são os consumidores de vídeos de samba, navegar entre a variedade de vídeos relacionados ao gênero musical, permite que o usuário percorra o acervo de vídeos de diferentes maneiras.

Os arquivos audiovisuais surgem a partir da aceitação de historiadores, curadores e arquivistas, reconhecendo materiais cinematográficos e registros sonoros como integrantes legítimos do patrimônio cultural da sociedade. Documentos como as recomendações da UNESCO<sup>16</sup> redigido nos anos 1980, afirmam essa condição dos arquivos, sobretudo dos arquivos públicos sem fins lucrativos. Mesmo filmes que não gerem receita em termos de bilheteria têm seu valor incutido. Nas últimas décadas, arquivos possuem custódia de filmes em valor “permanente”.

Se o acesso é um dos objetivos de preservação, colocar filmes no ambiente digital e dar acesso ao material que, de outra forma, estaria fora dos limites, fará parte do futuro. Depois que os filmes são colocados no terreno digital, eles continuam a manter seu contexto histórico. No entanto, é importante entender que aquilo a que podemos assistir através dos conteúdos digitalizados não pode ser comparável à experiência das projeções das fitas magnéticas em televisores ou telas, mas damos lugar a projeções digitais e, principalmente às feitas através de telas menores, como celulares e notebooks. O Cultne enfrenta problemas presentes no YouTube, como a gigante disputa entre os milhões de vídeos disponíveis em sua plataforma, mas também encara a positividade ligada à difusão que o espaço na internet proporciona: acesso aos seus acervos com facilidade e conquista de público.

A disputa entre a gigante oferta de vídeos em comparação a um arquivo que se hospeda e usa a plataforma YouTube como principal e única janela de exibição apresenta uma frágil condição de existência, sendo assim é necessário traçar estratégias para manter visibilidade no próprio canal. Tal tarefa que pode ser encarada como sucesso em um canal que existe há mais de 10 anos e já bate o número de quase 70 mil inscritos na plataforma.

Saindo do YouTube, a maior perda para o arquivo está nos metadados culturais, ou seja, nas descrições dos vídeos que possuem muitas informações coletadas por realizadores

---

<sup>16</sup> No ano de 1980, A *Recomendação sobre a Salvaguarda e Conservação das Imagens em Movimento* foi aprovada na 21ª Conferência Geral da Unesco em Belgrado, capital da Sérvia. A recomendação estimula países sem arquivos de filmes a elaborarem suas instituições de memória, introduzindo diretrizes legais, administrativas e técnicas para lidar com as imagens em movimento.

como Filó e Vik. Somente foi possível conseguir tais informações por meio de suas memórias ao relatarem experiências durante as realizações dos vídeos ou mesmo contextualizando muitos dos personagens apresentados em suas realizações que não são introduzidos por cartelas ou pronunciamento dos entrevistadores. Muitos vídeos do canal Cultne apresentam detalhes ou contextos históricos que não caberiam em metadados técnicos presentes no corpo de uma fita magnética. Filó, responsável pela formação dessas descrições de vídeo, em entrevista, assume que isto demonstra uma fragilidade para o Cultne:

Exatamente, sou eu, se eu não botar isso disponível já era. Eu mesmo não me lembro e me assusto! Por isso tem que ter profissionais da biblioteconomia, profissionais de várias áreas, voluntários, não sei, tem que pensar num sistema de ocupação desse acervo para que ele esteja viável para consulta. (Entrevista de Filó Filho, 2021).

O trabalho realizado por Filó é bem delicado, pois centra as ações em apenas um arquivista – ele no caso – e implica grandes falhas sobre a própria memória e a impossibilidade de realização sem ele estar envolvido. Sua vontade era ter um corpo técnico de arquivistas que também compreendam o movimento negro e a cultura negra de maneira ampla para cuidar do Cultne. Esse é um desejo complexo, além do arquivista audiovisual ter uma profissão não regulamentada, muitas das formações disponíveis são voltadas ao caráter técnico relacionado à natureza dos suportes das imagens em movimento a serem lidados. Assim, Filó nos leva a pensar na formação de arquivistas audiovisuais que reflitam sobre imagens em movimento em torno na cultura negra, que priorizem os trabalhos realizados por videastas e cineastas negros, *expertises* específicas fundamentais para esses profissionais, sobretudo se notarmos a falta histórica de informações sobre realizadores audiovisuais negros no Brasil.

## 2.2 Fortalecimento de uma representatividade imagética negra: relações com o cinema negro

Fotografia 8 – Adauto e Vik filmando a “Marcha e a Farsa” em 1988<sup>17</sup>



Fonte: Acervo de Vik Birkbeck, 1988.

Particpei da primeira edição do curso “Memórias Pretas em Movimento: oficina de Preservação Audiovisual”, no final de 2019. Foi uma possibilidade de me reunir com o pesquisador de cinema e arquivista audiovisual Hernani Heffner e com Heitor Augusto, crítico de cinema, para pensar onde estão as imagens fixas e em movimento das comunidades negras. Muitas vezes, as imagens estão em ambientes familiares, mas sem possibilidade de ganhar difusão de forma ampla, os que pode levar à ideia de que que imagens de família não possuem valor para a posteridade. Há poucos relatos de realizadores negros no audiovisual, com passagens descontinuadas pela história do cinema brasileiro em consequência de diversos fatores, inclusive o próprio interesse dos arquivos audiovisuais em manter filmes de diretores negros que muitas vezes já são realizados sob condições de baixo orçamento ou sem grande retorno de bilheteria, mas de grande importância cultural para a sociedade brasileira.

---

<sup>17</sup> Na fotografia feita por um colega de Vik e Adauto, durante a marcha do movimento negro no ano de 1988, está marcado o trabalho exercido pela Enugbarijó Comunicações. Vik empunha uma câmera de vídeo e um gravador de áudio, Adauto segura o cartaz de divulgação da Marcha contra o racismo. No centro do cartaz está o autorretrato de Januário Garcia; acima da foto, a frase “Zumbi está vivo”. No fundo da foto está um carro da emissora de televisão Rede Globo; à esquerda, um homem de costas empunha uma câmera de vídeo. A fotografia se torna potente ao destacar a realização de uma produtora de vídeo independente criando narrativas contra-hegemônicas. O documentário: CULTNE: Marcha de 88: reflexão 125 anos [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (15 min). Publicado pelo canal Cultne Acervo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gbbm0MeNxxk4>. Acesso em: 7 abr. 2022.

Ter o Cultne como exemplo da sobrevivência de imagens que reverberam com frescor passados mais de três décadas nos faz entender a importância da preservação das imagens captadas pelos realizadores negros. Que instituições estão preocupadas com a preservação do cinema negro brasileiro?

No artigo de David E. Neves, apresentado no Congresso de Gênova sobre o terceiro mundo e a comunidade mundial, em 1968, vê-se que são raros os filmes produzidos por cineastas negros, apesar de o tema do negro ser fortemente abordado no cinema brasileiro:

O filme de autor negro é fenômeno desconhecido no panorama cinematográfico brasileiro, o que não acontece absolutamente com o filme de assunto negro que, na verdade, é quase sempre uma constante, quando não é um vício ou uma saída inevitável. (NEVES, 1968, p. 75).

Se a situação da preservação da memória cinematográfica no Brasil é marcada por tragédias, a exemplo do último incêndio ocorrido na Cinemateca Brasileira no ano de 2021, que provocou perdas de itens pertencentes a Embrafilme e documentos do arquivo de Glauber Rocha, entre outras, quando tratamos de diretoras e diretores negros, o panorama se agrava ainda mais.

Joel Zito Araújo, cineasta e doutor em comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), onde participava do Núcleo de Pesquisa de Telenovela e desenvolveu pesquisa para criar seu primeiro longa-metragem – *A negação do Brasil* –, que assim como seu livro *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*, faz uma pesquisa pelas telenovelas brasileiras a partir da década de 1960 até o fim da década de 1990, investigando apenas os personagens negros presentes nas novelas. Ele constata que, mesmo em um país onde mais da metade da população se autodeclara preta ou parda, ainda há uma discrepância na representação imagética para os espectadores, pois o elenco negro não passa de 10% do elenco total da novela. Para o pesquisador:

O não reconhecimento da construção de uma identidade de ‘branquitude’ na sociedade brasileira é uma forma de reforçar o mito de sua neutralidade e esconder o seu poder. As imagens dominantes em todas as telenovelas carregam, como subtexto, o elogio dos traços brancos como o ideal de beleza para todos os brasileiros. (ARAÚJO, 2004, p. 306).

A pesquisa sobre telenovelas é um recorte sobre a falta de representatividade de personagens negros no audiovisual brasileiro de uma forma geral. Ocorre ainda de, uma vez colocados na tela, interpretarem personagens muitas vezes estereotipados ou subalternizados. Se tratarmos da presença de arquivos e acervos sobre a perspectiva negra brasileira, temos um grande hiato. O Cultne trabalha esse papel sobre a memória afro-brasileira ao tratar o recorte social em seu arquivo.

Para aprofundar a discussão, consideremos que, segundo Achille Mbembe (2018), há uma necropolítica em curso. Sendo assim, um apagamento dos corpos, como afirmação da soberania de uma nação em detrimento da outra, a necropolítica isso pode ser estendida como apagamento de memórias, de corpos vivos que poderiam contar essas histórias, sendo o vídeo uma forma de transformá-las em realidade e dar voz e imagem a outras possibilidades de história.

O acesso a biografias antes escassas e difíceis de acessar se torna mais simples e direta através de um clique em um dos vídeos do canal Cultne. As memórias subterrâneas brigam para mudar a história oficial. Uma população majoritariamente negra luta contra o apagamento cultural, uma luta seguida pelo acervo Cultne e por intelectuais, artistas e cineastas engajados nessa causa. Adauto conta sobre as motivações de ter colecionado seu próprio material por tanto tempo até a possibilidade de digitalizar através do Cultne:

Na minha cabeça, aquilo fazia parte de, apesar de estar fazendo inconscientemente, vamos dizer assim, mas a gente guardava porque aquele era um trabalho nosso. Eu particularmente entendia que era uma contribuição dentro do movimento negro que eu fazia parte. Não sei que direção aquilo poderia acabar. Não tinha um projeto. Foi legal que acabou bem, aparecendo esse tal de Cultne e deu essa dimensão. Eu guardava porque a gente tinha que guardar. Era muito difícil a gente gravar uma fita em cima da outra, a gente nunca fez isso, era um erro. Como você vai filmar uma fita uma entrevista com a Lelia Gonzalez ali, e daqui a pouco você precisa de fita pra gravar um negócio e você vai pegar a fita com Lélia Gonzalez pra gravar um troço. Hoje em dia é mole, você digitaliza tudo, baixa e guarda num hd, não sei onde, qualquer lugar. Agora, nessa época era difícil. (Entrevista de Adauto Santos, 2021).

Cultne reforça a memória de militantes e intelectuais negros, assim como de artistas como os sambistas Arlindo Cruz, Ancieto do Império e Leci Brandão, cujas imagens, apesar de estarem presentes em acervos televisivos, nem sempre têm acesso facilitado. Essa abordagem apresenta o ineditismo da maneira com que as produtoras de vídeo componentes dos acervos do Cultne conduziam seus vídeos durante a década de 1980. O Cultne, instituição híbrida dividida entre as ações de produtora audiovisual em atividade e se dedica em parte à preservação de seus arquivos, sobretudo está voltado à ideia de produção e exibição dos seus materiais, numa agilidade, no formato *live*. Filó sempre percorre as novidades tecnológicas audiovisuais para dar mais “qualidade” às suas produções, mas não se esquece do valor de preservação de suas atividades. Nesta pesquisa, minha preocupação está no início de sua história e encerramento de suas produtoras que dão origem ao Cultne, os materiais ainda em fita magnética que foram digitalizados e fragmentados no canal YouTube, o qual não permitia publicação de vídeos de longa duração no ano de 2009.

O uso do vídeo também se tornou uma forma tecnológica de resistir e lutar pela identidade negra, missão das produtoras Cor da Pele Produções e Enugbarijó com as



ferramentas que possuíam: suas câmeras de vídeo VHS. É importante ainda abordarmos brevemente a contribuição de autores que estudaram as questões referentes à representação do negro no mundo.

O poeta Aimé Césaire escreveu obras importantes sobre o processo de colonialismo e o conceito de negritude. Sua frase “A Europa é indefensável” (CÉSAIRE, 2020, p. 9) já coloca a posição dos países europeus que traçaram, em seus ditos projetos civilizatórios para outros territórios em outros continentes, um projeto colonialista que aceitou e justificou toda a escravidão de povos originários e dos povos africanos, fortalecendo a concepção de supremacia branca através do racismo, promovendo apropriações da cultura de outros povos e processos de apagamento de suas identidades. Para o autor, a colonização:

[...] desumaniza até o homem mais civilizado; que a ação colonial, o empreendimento colonial, a conquista colonial fundada no desprezo pelo homem nativo e justificada por esse desprezo, inevitavelmente, tende a modificara pessoas que o empreende; que o colonizador, ao acostumar-se a ver o outro como animal, ao treinar-se para tratá-lo como animal, tende objetivamente, para tirar o peso da consciência, a se transformar, ele próprio, em animal. (CÉSAIRE, 2020, p. 23).

A negritude é uma visão de mundo, uma história dentro da história, ou seja, uma luta pelo reconhecimento de uma cultura sob a estrutura racista da sociedade. Césaire faz uma provocação sobre o reconhecimento da identidade negra que se integra a uma cultura milenar, uma visão de mundo nascida no continente africano, violentamente atravessada pela forçada diáspora no período colonialista promovido pelo continente europeu. Vejamos, em discurso proferido em 1987, sua posição sobre a negritude:

A Negritude, aos meus olhos, não é uma filosofia. A Negritude não é uma metafísica. A Negritude não é uma pretensiosa concepção do universo. É uma maneira de viver a história dentro da história; a história de uma comunidade cuja experiência parece, em verdade, singular, com suas deportações de populações, seus deslocamentos de homens de um continente para o outro, suas lembranças distantes, seus restos de cultura assassinadas. Como não crer que tudo aquilo que tem sua coerência constitui um patrimônio? É preciso mais para constituir uma identidade? (CÉSAIRE, 2010, p. 108).

É importante frisar que a negritude, embora tenha sua origem na cor da pele negra, não é essencialmente de ordem biológica (MUNANGA, 2019). De outro modo, a identidade negra não nasce do simples fato de tomar consciência da diferença de pigmentação entre brancos e negros ou negros e amarelos. A negritude ou a identidade negra se refere à história comum que o olhar do mundo ocidental “branco” reuniu sob o nome de negros. A negritude não se refere somente à cultura das pessoas de pele negra, as quais, aliás, são todas culturalmente diferentes. Na realidade, o que esses grupos humanos têm fundamentalmente em comum não é, como parece indicar o termo negritude, a cor da pele, mas sim o fato de terem sido vítimas

das piores tentativas de desumanização e terem visto suas culturas se tornarem não apenas objeto de políticas sistemáticas de destruição, mais do que isso, ter sido simplesmente negada a existência dessas culturas. Tomada de consciência de todos aqueles que foram vítimas da inferiorização e negação da humanidade plena pelo mundo ocidental, a negritude deve ser vista também como confirmação e construção de uma solidariedade entre as vítimas.

Luta pela humanização dos povos originais e dos povos negros. Assim eram conduzidas as diretrizes dos vídeos das produtoras que compõem o Cultne. Essas lentes apontam para seus assuntos e constroem suas imagens de maneira oposta às “lentes da supremacia branca” (hooks, 2019, p. 32), acostumadas a enquadrar imagens estereotipadas dos corpos negros. Tal trabalho positivo, acredito, é realizado pelos produtores do Cultne que construíram um olhar fora da estrutura hegemônica.

### **2.3 A memória e a nostalgia como forma de apreciação e luta através do arquivo Cultne**

Experiências nostálgicas são impossíveis se não há memória ancorada no ser humano, sendo possível a nostalgia agir pela ação de lembrar e esquecer, mas nem todas as memórias são necessariamente nostálgicas (NIEMEYER; WENTZ, 2014). A nostalgia está ligada à lembrança que evoca um sentimento agridoce, ou seja, algo de aspecto positivo e negativo ligado àquilo que não é mais presente. Não se trata de uma emoção individual, é coletiva também, opera em ambos os domínios público e privado. A nostalgia pode ser uma experiência em nível pessoal, referida às experiências subjetivas das pessoas no passado, ou em nível coletivo, quando as emoções evocadas são baseadas nas memórias de um grupo.

As imagens em movimento podem ser disparadores de emoções nostálgicas. No caso das imagens provenientes de fitas magnéticas realizadas durante a década de 1980, que o arquivo Cultne detém, são mídias que representam um mundo nostálgico através do visual, de aparência, som e narrativa. A nostalgia age como cura para os espectadores que sofrem e desejam a era passada.

O termo “nostalgizar” (NIEMEYER, 2014) apresenta a ideia de ação pensada e proposta pela nostalgia, que não permite a interpretarmos apenas como um sentimento, mas sim como ferramenta que pode atuar de maneira manipulativa, também fortalecedora de grupos. Nesse caso, a nostalgia permite criar formas de reinventar o futuro, maneiras de ressignificar o tempo presente, pautando-se no passado como fonte geradora de força. Para a nostalgia ocorrer, é necessário haver mitos, que seriam pontos compartilhados que ajudam a dar veracidade à história, de maneira que a nostalgia fica entre a memória coletiva e a

cultural, ou história oficial, elementos que afirmam uma veracidade para o objeto nostálgico. Porém há a percepção na nostalgia de que os mitos são apenas mitos, e não aprofunda no que o objeto nostálgico traz consigo, além do sentimento e sensação que ele provoca.

Recorremos à perspectiva positiva da noção de nostalgia. O conceito de nostalgizar também é um ato realizado pela instituição Cultne, como acreditamos ser um ato concretizado por arquivos audiovisuais, uma maneira de valorizar seus próprios acervos. A forma de apresentar seus conteúdos, sobretudo os ligados a shows musicais e manifestações nas ruas, ecoa o sentimento de nostalgia, uma maneira de nostalgia ativa, ligada ao presente, estabelecendo formas de despontar um possível futuro.

A noção de “nostalgia ativa” nos permite refletir sobre a atuação do Cultne, está ligada à nostalgia como forma de expressão particular da memória que atua sobre a “revisão do passado, evitando sua cristalização em categorias absolutas” (FERRAZ, 2017). Para a autora:

O cerne da “nostalgia ativa” se ligaria, assim, mais a exercícios da memória que encontram na nostalgia um caminho para efetivar e justificar determinadas atividades bem localizadas e concretizadas no tempo presente, em condições de ativismo; ela teria, portanto, uma espécie de ‘vocalização empírica’ (FERRAZ, 2017, p. 125-126).

Essa noção foi aplicada para entender o movimento de um grupo de ativistas formado em 2010 junto a antigos frequentadores do Cine Vaz Lobo, em funcionamento entre os anos 1941 e 1982, no subúrbio do Rio de Janeiro. A concepção entra em oposição à nostalgia enquanto sentimento reflexivo e passivo, significa uma ação que revisita o passado e nos dá ideias sobre o futuro. Assim, considero a “nostalgia ativa” como algo que pode ser aplicado às ações do Cultne, que, através de seus vídeos e reedições de seus próprios vídeos em novas realizações, voltadas a manifestações afro-brasileiras e à história do movimento negro, marca a continuidade da postura militante das produtoras nas quais os autores do Cultne atuavam.

As iniciativas do Cultne avançam rapidamente, com criações de *lives*, associação como projeto de samba *Áwùre*<sup>18</sup>, criação do Instituto Cultne<sup>19</sup>, além dos demais projetos como *Usafricanib*<sup>20</sup>, a Liga Urbana de Basquete<sup>21</sup> (LUB) e a cobertura de diversas conferências, em destaque para a Conferência Internacional sobre o Racismo, realizada em Durban, na África do Sul, em 2001. Cabe mencionar ainda programas realizados pela própria instituição, entre eles o Cultne em Resenha (programa desenvolvido em formato *live*,

<sup>18</sup> Projeto de samba de Pedro Oliveira com o sambista Arifan, que apresenta shows, documentários e eventos em torno das raízes do samba e outros ritmos afro-brasileiros.

<sup>19</sup> O instituto foi criado em 2021 no intuito de formalização do Cultne enquanto pessoa jurídica.

<sup>20</sup> Projeto musical idealizado por Filó Filho e Carlos Alberto Medeiros durante a década de 1990, que reunia ritmos musicais de países africanos, Estados Unidos, Caribe e Brasil.

<sup>21</sup> A LUB possui diversos registros pelo Cultne e foi presidida por Filó Filho.

apresentado por Carlos Alberto Medeiros, com um artista ou personalidade convidada para falar sobre suas realizações), Encontro de Historiadores Negros (parceria com o Geledés Instituto da Mulher<sup>22</sup>, que divulga dissertações e teses de historiadores acerca da história afro-brasileira e africana) e o Cultne na Tv.

O programa “Cultne na TV”, feito por meio de parceria entre a TV Alerj e o Acervo Digital de Cultura Negra, tendo sido contemplado com os recursos do Edital Viva o Cinema da Rio Filme/ Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro em 2015, ficou no ar durante 11 temporadas, tendo entrado na grade semanal de programação da TV Alerj. Seu formato de entrevista em estúdio, tinha duração de 28 minutos divididos em dois blocos. O apresentador conduz a entrevista tendo, como fio condutor, a exibição dos próprios vídeos da CULTNE em um *tablet* apresentado ao convidado, este último reage aos vídeos que tenham relevância com sua história de vida, vídeos a que ele se conecta pelo contexto, por conhecer as pessoas neles apresentadas e, muitas vezes, assistindo à sua própria imagem em fragmentos de filmes de mais 30 anos atrás. Identifico na relação desse programa o uso nostálgico das imagens do acervo, porém promovendo uma forma de nostalgia ativa.

O papel da nostalgia na mídia se dá como meio, no caso da televisão. A mídia tem o poder de evocar aspectos do passado, exercitar a imaginação, mas também tem de excluir, selecionar imagens, tornando-se um meio de esquecimento (BOYM, 2001). No caso dos vídeos do Cultne, com destaque ao programa “Cultne na Tv”, há um meio de lembrar, de ativar a nostalgia positivamente, no sentido de dar acesso público tanto às imagens do acervo como conectá-las com o tempo presente.

Curiosamente, o contato do entrevistado com a imagem não se dá de maneira nostálgica num primeiro momento, já que o primeiro suporte utilizado para o convidado do programa acessar as imagens é um vídeo digitalizado reproduzido no *tablet*, suporte tecnológico contemporâneo em contraste com as imagens captadas num primeiro momento em câmeras VHS. Para os expectadores do programa, a edição amplia as imagens vistas pelo convidado, tornando a experiência mais envolvente, enquanto, para o convidado, as imagens ganham potência pela forte relação suscitada.

Para entendermos melhor essa percepção, exemplifico com o caso do fotógrafo Januário Garcia, grande fotógrafo e militante que, como já informei, morreu vítima de Covid em 2021. Quando o entrevistado reencontra consigo mesmo em uma entrevista dada ao Cor

---

<sup>22</sup> Geledés é uma organização da sociedade civil fundada em 30 de abril de 1988 que luta contra o sexismo e o racismo vigente na sociedade brasileira.

da Pele Produções sobre a representação do negro na publicidade, em meados dos anos 1980, fica surpreso em se encarar e notar que sua opinião a respeito da publicidade e a representatividade do negro permanece igual e as questões sobre o racismo no país pouco mudaram desde então.

A potência das imagens em movimento advindas de fitas magnéticas, em sua maioria produzidas em VHS, podem ser destacadas em dois pontos. Primeiro, na relação com a memória, focando nos vídeos realizados durante a década de 1980 com intelectuais negros engajados com a causa militante sobre a luta contra o racismo. Aqui, defrontamo-nos com diversas ações do movimento negro que nos permitem recontar a história recente através das imagens em movimento. Em segundo, a relação com a nostalgia, presente na forma estética de realizar os vídeos, a textura da imagem e as características do som também nos trazem uma noção de um passado, nostalgia que pode ser vivenciada por pessoas que viveram na época que os vídeos foram produzidos, que poderiam também estar nas ruas ao lado das câmeras de vídeo de Vik, Adauto, Filó e Carlos.

O sentido nostálgico de pessoas que estão próximas aos assuntos abordados pelas produtoras de vídeo e são tomadas pela nostalgia ao ver um Rio de Janeiro diferente da década de 1980, os membros do IPCN mais novos, as mudanças no Clube Renascença. Fitas magnéticas são materiais obsoletos a cada vez mais raros, há muito tempo já não lidamos cotidianamente com esse aparelho audiovisual pré-digital, um dispositivo que representa a transição entre o analógico e o digital.

A questão da nostalgia opera muito no sentido do objeto e da imagem para se recordar (NIEMEYER, 2014), através de comentário na página do YouTube do Cultne, vemos pessoas recordarem de um tempo que não volta mais, e até mesmo as edições, sobretudo as ligadas aos movimentos musicais de *soul* ou bailes charmes, são formas muitas vezes usadas no sentido de um vídeo para recordar, mais do que os vídeos para informar, tendo o uso do som original das fitas. Adauto parabeniza a iniciativa de instituições negras criarem seus próprios espaços de memória para recontar a história. Termina sua fala informando sobre a iniciativa feita pelo fotógrafo Januário Garcia:

Legal que tem uma história do movimento negro. Um dos grandes problemas nosso do Brasil era justamente a questão da memória, onde está nossa história? Agora pelo menos tem um pedaço da nossa história que está conservada não sei onde, está nas nuvens, tá em algum lugar, tô achando isso bacana. Acho que no Brasil, os grupos de movimento negro no Brasil tinham que ter em cada estado uma parada dessa de memória. Januário Garcia criou a 'Fundação Januário Garcia' com as fotos dele, ele vem fotografando há 50 anos essa história. Ele sentiu necessidade também de ter um órgão pra segurar um negócio desses. (Entrevista de Adauto Santos, 2021).

O historiador Pierre Nora (1993) estuda o fenômeno da expansão das narrativas de distintos grupos sociais presentes na sociedade para além da história oficial, até então consolidada como fonte única de estudos históricos e de retratação da memória nacional. A criação de espaços sociais onde há a tentativa de apreender a memória de distintos grupos sociais é denominada por Nora como “lugares de memória”, que nasce em consequência do fenômeno de aceleração que impede as memórias verdadeiramente sociais de serem passadas para outros grupos sociais, mas são cristalizadas em locais de memória, passando a perder sua propriedade real, sendo atrelada apenas a um vestígio da memória.

Nora (1993) generaliza o fenômeno da criação de múltiplos gêneros de arquivos na sociedade moderna, para além dos arquivos audiovisuais, e afirma que os arquivos possuem uma tarefa infundável. No caso de arquivos audiovisuais, como podemos compreender a Cultne, visualizamos esses fragmentos cinematográficos em forma de vídeos digitalizados, possuidores de elementos que constituem uma memória de um povo através do audiovisual, uma narrativa sobre o Brasil, a qual podemos pensar na forma de um patrimônio audiovisual brasileiro.

Sobre as construções da memória, cito o trabalho de Michel Pollak (1992), *Memória e identidade social*, em que o autor pesquisa grupos sociais que possuem memórias sobre o holocausto ocorrido na Segunda Guerra Mundial. Pollak esquematiza alguns conceitos recorrentes na construção dos discursos sobre a memória. Em seu trabalho, questiona: “Quais são, portanto, os elementos constitutivos da memória, individual ou coletiva?” (POLLAK, 1992, p. 3). Para o autor, os três elementos constitutivos da memória individual ou coletiva são os acontecimentos, os personagens e os lugares, primeiramente, os acontecimentos:

Em primeiro lugar, são os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria de "vividos por tabela", ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou, mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada. (POLLAK, 1992, p. 2).

O autor apresenta outro elemento que constitui a memória social dos grupos, os personagens ou pessoas:

Além desses acontecimentos, a memória é constituída por pessoas, personagens. Aqui também podemos aplicar o mesmo esquema, falar de personagens realmente encontradas no decorrer da vida, de personagens frequentadas por tabela, indiretamente, mas que, por assim dizer, se transformaram quase que em

conhecidas, e ainda de personagens que não pertenceram necessariamente ao espaço-tempo da pessoa. Por exemplo, no caso da França, não é preciso ter vivido na época do general De Gaulle para senti-lo como um contemporâneo. (POLLAK, 1992, p. 2).

Pollak afirma ainda que a memória também forma uma seletividade do que será ou não lembrado, o que será levado adiante para outros grupos sociais ou para a sociedade como um todo:

A memória é seletiva. Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado. A memória é, em parte, herdada, não se refere apenas à vida física da pessoa. A memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória. (POLLAK, 1992, p. 4).

Os três elementos que constituem a memória social também se relacionam com a atuação das instituições de memória como os arquivos audiovisuais, que necessitam de uma narrativa em torno de seus acervos e no discurso acerca das suas ações de preservação e acesso. No caso do Cultne, há uma narrativa que objetiva dar acessibilidade a narrativas que destaquem personalidades e manifestações da cultura negra brasileira. Acontecimentos, personagens e lugares evocados tanto nas imagens das obras e expressões digitais presentes no canal YouTube do Cultne, quanto nas entrevistas, apresentam uma narrativa fragmentada das atividades realizadas por esses produtores, sabendo o esforço de lembrar elementos da memória de mais de 30 anos atrás.

Sabendo que a memória é seletiva e o esquecimento faz parte de sua construção, uma relação entre lembrar/esquecer, os objetos e lugares de memória se tornam ferramentas como forma de evitar ou equilibrar a memória, sobretudo quando compreendemos a gama de imagens em movimento produzidas no mundo. Mesmo assim, sabemos que há grandes lacunas e esquecimentos através das imagens em movimentos quando se trata de grupos sociais interpretados como minoritários, grupos considerados heterogêneos na sociedade.

No caso da minha pesquisa, considero o fato de o Brasil ser o país com maior população negra fora do continente africano, mas que sofre com a falta de representatividade imagética em proporcionalidade, sabendo que há um crescimento na questão da diversidade, com participação de pessoas negras em lugares de destaque, caso da apresentadora de telejornal da emissora Rede Globo, Maju Coutinho, entre outros nomes. Porém, proporcionalmente, estamos longe de ter uma realidade bem representada.

Historicamente, vemos esse esquecimento de figuras que tiveram destaque nas imagens em movimento, mas há poucos lugares onde tais memórias são revisitadas. Mesmo ocupando um lugar de memória não edificado, mas sim virtualmente, o Cultne passa a se

tornar também um lugar de memória que cumpre o papel de ir na contramão do esquecimento e assim possibilita navegar na história recente, reconhecer diferenças e semelhanças, sobretudo na luta antirracista e nas manifestações culturais e religiosas de matriz afro-brasileira.

No caso, lançarmos um olhar nostálgico sobre esses vídeos é uma das formas de apreciação e também uma forma de valorização deles, pela questão estética, e sobretudo pela questão cultural, que são as abordagens realizadas e direcionadas pela cor da pele produções e Enugbarijó Comunicações. As imagens vistas evocam a nostalgia e também se ligam a uma memória, não uma memória qualquer, mas memórias subterrâneas que vão de encontro à história oficial e a questionam, memórias que trazem à tona, em momentos de crise, como pontua Michael Polak (1992), uma dessas formas que podemos observar até mesmo em termos geracionais.

A série chamada “Vidas Negras Importam”, realizada pelo Cultne acompanha a manifestação em protesto pela morte de Pedro Gonzaga, brutalmente assassinado por seguranças do supermercado Extra, na Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, ao ser acusado de um furto no estabelecimento. O assassinato, ocorrido no dia 14 de fevereiro de 2019, chamou a atenção da sociedade brasileira e chocou a comunidade negra. O movimento de militantes negros inspirados pelo movimento norte-americano “Black Lives Matter”, promoveu atos chamados “Vidas Negras Importam”, indo até o local do crime três dias depois da ocorrência. A série documental do Cultne foi realizada no dia 17 de fevereiro de 2019, contando com os depoimentos de artistas, políticos e militantes indignados com os casos de racismo no país que mata tantos jovens negros diariamente (CULTNE: SÉRIE “VIDAS NEGRAS IMPORTAM”: EPISÓDIO 1, 2019). O quinto episódio da série traz Amauri Mendes, historiador e um dos fundadores do IPCN, através das imagens de arquivo realizadas na Marcha de 1988, motivada pelos 100 anos passados da abolição da escravatura no Brasil (CULTNE: SÉRIE “VIDAS NEGRAS IMPORTAM”: EPISÓDIO 5, 2019). Observamos Amauri, 30 anos atrás, com suas falas proferidas pelo megafone. A breve viagem no tempo por meio do personagem nos leva a experiências e a ver o processo de continuidade de luta que se torna muito positivo, porém também é doloroso, pois reconhecer as repetições de tantos atos contra o racismo na sociedade nos faz perceber que questões estruturais como essas ainda são evidentes no país.

Essas imagens únicas evocam uma nostalgia ligada tanto à estética do vídeo expressa pelo seu uso de *zoom*, até mesmo suas deformidades, como as linhas em preto e branco que sobem durante o vídeo, que configuram um sinal de tempo, já que deformidades como essas



sãos expressadas devido a mofo ou poeira na fita, sinais de deterioração do material. Da a estética do vídeo à exclusividade de imagens e depoimentos de personalidades, lugares, manifestações nas ruas, marchas realizadas, grupos culturais negros que são registrados, criam um mosaico de imagens que contam a história recente. Ao ter contato com essas imagens de mais de 30 anos, também sentimos a nostalgia.

Objetos passados ou presentes são carregados de valores, os quais podemos compreender como aura, seguindo a interpretação de Walter Benjamin (2017) a respeito de elementos que trazem a autenticidade e valorização de um objeto. O objeto que está temporalmente distante segue um apelo particular e passam a ser procurado por colecionadores, sujeitos nostálgicos ou apenas curiosos. Interpreto como objeto distante a própria fita magnética em formato VHS, um suporte de vídeo obsoleto há quase 20 anos. Lidar com as imagens realizadas em câmera VHS é estar em contato com o passado, mas também é lidar com o peso da história cultural.

A imagem em vídeo produzida por câmera VHS imprime cores e texturas que diferem das imagens nascidas digitalmente ou mesmo das imagens realizadas com película. A imagem em vídeo apresenta sua particularidade. Sua qualidade sensorial evoca um passado, muitas vezes simulado através de produções televisivas, cinematográficas ou publicitárias quando querem remeter ao passado, sobretudo um passado compreendido na década de 1980, momento ápice da produção videográfica e da disputa entre fabricantes de câmera de vídeo.

O Cultne, assim como outros arquivos, assume o papel de lugar de memória ao possibilitar leituras do passado para aprendermos com seus erros e acertos e podermos ter uma relação mais justa na construção da sociedade. Saber mais sobre as conquistas do movimento negro brasileiro e as diversas iniciativas culturais da população negra nos traz a possibilidade de saber mais sobre a nossa própria história brasileira e dar continuidade a processos interrompidos pela história ou negados pela história oficial.

Pierre Nora (1993) interpreta a degradação da memória como característica definidora da vida moderna, sendo a edificação de lugares de memória uma maneira de cristalizar a memória, uma estratégia para burlar ou amenizar o esquecimento, havendo esse fenômeno pela falta de ambientes reais de memória na modernidade. A memória coletiva e grandes narrativas ideológicas foram abandonadas, a confiança em representações externas em detrimento de memórias internas é uma realidade moderna. Desse modo, o fenômeno social encontrado na sociedade contemporânea é o estado de ansiedade, uma busca pelo sentido do presente junto a incerteza do futuro, forçando-nos a lutar contra o esquecimento, sendo notável a crescente construção de lugares de memória como museus, monumentos, bibliotecas

e arquivos. O conceito de lugares de memória evoca um sentido crítico da cultura material em torno da memória coletiva e individual, ou seja, o objeto se torna detentor da história, lidar com esses objetos é uma forma de cristalizar a memória e evitar o esquecimento.

Nora (1993) aplica o conceito de lugares de memória em dispositivos mnemônicos carregados de compreensão histórica que define o que deve ser lembrado e o que pode ser esquecido. Mesmo que Nora (1993) faça menções a lugares de memória compreendidos em instituições como arquivos ou museus, datas eleitas importantes como anos de nascimento ou morte de figuras históricas, o autor não fecha os sentidos em que o conceito pode ser ampliado. Ele especula que suas classificações podem ser refinadas para incluir múltiplas possibilidades de lugares. Acredito que o conceito de lugar de memória pode também ser ampliado para o vídeo. Sendo mais específico, o Cultne pode ser entendido como lugar de memória, uma instituição que lida com objetos de memória da história recente, que pode ser encaixada no conceito de Michel Pollak (1992) de memórias subterrâneas. Grupos minoritários estão lutando contra o esquecimento de suas memórias frente à história homogeneizadora da sociedade vigente.

As imagens em movimento pertencentes ao acervo Cultne, sobretudo relacionado ao período das realizações em fitas magnéticas, compreendidos durante a década de 1980 e 2000, evocam sentidos de nostalgia. A relação entre memória e objetos do passado perpassam o amplo conceito de nostalgia. Svetlana Boym (2001) compreende nostalgia como uma experiência complexa que envolve sensações, como uma simultânea doçura e uma amargura de querer voltar para outro tempo ou lugar que não necessariamente o sujeito vivenciou pessoalmente, mas evoca a sensação de ter vivenciado. Pode ser ligado à palavra saudade, uma saudade de um lar que já não mais existe ou mesmo nunca existiu. O sentimento de perda e deslocamento está ligado à nostalgia, que está num lugar entre a memória imaginada e a memória vivida.

Convivemos com certos objetos, para além do seu valor de uso, independente de sermos identificados enquanto colecionadores, pois o ato de colecionar objetos é algo intrínseco à condição humana. Essa afirmação nos ajuda a entender o caminho que as fitas magnéticas tiveram até chegarmos à oportunidade de digitalizar as fitas magnéticas produzido pelas duas produtoras de vídeo que dariam início ao Cultne. As fitas magnéticas dos acervos do Cultne estavam, por décadas, guardadas em armários nas casas dos seus realizadores, sem que houvesse pretensão de exibição futura. Ras Aduato afirma, em entrevista, que guardar as fitas magnéticas era um ato de dar valor ao próprio trabalho realizado. No caso, por muitos anos as fitas magnéticas estavam na condição de objetos nostálgico ocupando prateleiras em

suas casas, sofrendo com a intempéries do tempo sobre o suporte de vídeo, mas ganham novamente potência ao serem digitalizados e difundidos pelo Cultne.

Nesse sentido, o passado parece permanente, a aura do objeto do passado nos dá impressão de maior qualidade quando se trata de objetos como mesas em madeira, utensílios trabalhados em vidro grosso entre outros exemplos. Mais do que as circunstâncias reais e históricas sob as quais um objeto veio a ser, é o 'passado' que mantém a aura. Mas, quando olhamos para o vídeo, não pensamos a priori na qualidade, pois, em se tratando das imagens de movimento, é recorrente afirmar a qualidade superior presente nas películas de cinema, sobretudo produzidas em nitrato. Mas o vídeo possui uma aura do passado, da história recente, de uma época que se torna cada vez mais distante e numa transição entre o analógico e o digital, transições que demarcam sobretudo as décadas de 1980 e 1990.

A autenticidade do vídeo pode ser encarada na sua apreciação estética, sendo apresentada através da emulação feita digitalmente, o que nos afasta também da experiência vivida através das projeções de vídeo em telões e televisores, no momento de sua ativa vida comercial. Há a alteração dessa experiência devido à alteração da qualidade dessas fitas digitalizadas, passando por muitas interferências presentes pelo tempo, como mofo, umidade, são fitas que passaram anos em locais inadequados e sem uma revisão, até a primeira possibilidade, em 2001, com a realização do *transfer* e, posteriormente, em 2009, quando o material digitalizado passa a ser colocado no canal Cultne no YouTube.

Há riquezas presentes no Cultne, mesmo sabendo das questões, erros e dificuldades passadas pelos mantenedores da instituição, além da falta de informação, encarando a realidade deles como realizadores. Muitos cineastas e realizadores audiovisuais estão preocupados com a produção visando ao presente e à rentabilidade de seus trabalhos, mas pensar no passado para atingir o futuro é algo raro, sobretudo partindo para a perspectiva negra do trabalho de preservação.

A concepção do arquivo como lugar de construção da memória social ganha uma nova dimensão quando os materiais são reaproveitados por cineastas contemporâneos. Observando a multiplicidade de assuntos abordados pelas produtoras de vídeo que fundam o Cultne, há uma gama de possibilidades de reutilização das imagens, que adquirem ressonâncias inesperadas no cenário contemporâneo, pois abre novos significados e fornece visões alternativas tanto às perspectivas macro-históricas quanto às visões socialmente dominantes que a mídia hegemônica constrói.

As facilidades que o universo digital trouxe com o barateamento de equipamentos audiovisuais ampliou o acesso e as possibilidades de realizações audiovisuais. Mesmo

sabendo sobre a gama de realizadores audiovisuais que, assim como os idealizadores do Cultne, realizam suas produções em prol da valorização da história do negro brasileiro, das manifestações culturais e religiosas de matriz africana, da celebração da beleza e do orgulho negro, há um hiato na organização dessas produções de uma forma contínua.

Creio ser positiva a criação de festivais dedicados ao cinema negro, esta vertente do cinema ligada aos realizadores negros e às temáticas afro-brasileiras no geral, apresentando questões que atravessam a realidade da população negra em suas relações políticas, sociais ou religiosas.

A Mostra de Cinema Negro de Sergipe (Egbé), a Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio e o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul são exemplos de são iniciativas voltadas a realizadoras/es negras e negros para exibirem suas produções. No aspecto relacionado à difusão dessas produções, há uma ampliação cada vez maior dos espaços. Porém, a preocupação relacionada à preservação das imagens é algo preocupante. Iniciativas como o Cultne se tornam um forte exemplo a ser refletido sobre a sobrevivência dessas imagens em movimento a longo prazo.

A nostalgia, o patrimônio audiovisual e a memória como fortalecedores de identidades são formas de ativo cinematográfico para o patrimônio audiovisual pensado a longo prazo. Tais ferramentas e conceitos podem ser pensados nas práticas estabelecidas pelo Cultne e pela trajetória das produtoras que se juntam, acredito que, ao se fundirem, não apenas os materiais fílmicos foram agrupados num arquivo como os seus ideais, suas histórias, conquistas e memórias se fundem no intuito de traçar uma história, sobretudo num recorte temporal e histórico dos anos 1980 e 1990. São histórias que se fundem com questões políticas, sociais e técnicas quando pensamos os equipamentos usados, e são também maneiras de acompanhar personagens poucos documentados e muito importantes para a história brasileira, com destaque para a história de movimentos sociais e culturais do negro brasileiro.

Infelizmente, o Cultne não é uma instituição exemplar no quesito de guarda digital e analógica, pois não segue preceitos de padrão internacional ou moldes elaborados por arquivistas audiovisuais do Brasil. Seguindo, na verdade, um sentido orgânico baseado em tentativas e erros que permitiram a sobrevivência do arquivo até os dias de hoje, numa realidade de poucos recursos, estratégias técnicas concentradas em um só funcionário, multiplicidade de formatos fílmicos, poucos investimento angariados por verbas, muito trabalho voluntário e recursos pessoais investidos em prol de um arquivo dedicado à cultura negra.

Por isso, os vídeos realizados por Enugbarijó Comunicações e Cor da Pele Produções constituem um olhar único sobre a história recente do país, um olhar que registrou lugares, pessoas e acontecimentos nos quais a mídia tradicional ou outros produtores audiovisuais independentes não estavam interessados. Seus registros foram iniciados num momento em que eram escassos os realizadores de vídeo pelo país, já que as câmeras de vídeo ainda era novidade até mesmo para o telejornalismo, feito habitualmente em estúdio. Estar nas ruas gravando era um ato de novidade, estar nas ruas gravando os atos do movimento negro era uma atividade muito mais específica e pouco realizada no período que iniciaram suas gravações.

#### **2.4 Sobre as produções nostálgicas do Cultne em seus primeiros anos**

Mergulhando entre os mais de 3 mil vídeos pertencentes ao Cultne, tive o trabalho de separar os vídeos pertencentes às duas produtoras de vídeos que fundam o acervo, um grande volume de filmes. Dentre os vídeos, há muitas duplicatas ou remixes realizados dentro do próprio acervo em intervalos que vão de meses, anos ou década. Isso demonstra uma estratégia do acervo de visitar seu próprio acervo e difundir os vídeos percebidos como mais relevantes de serem reaproveitados, no caso o próprio acervo se experimenta de forma criativa ao reformular, remixar e dar nova luz aos próprios vídeos relançados ou aproveitamento de trechos em novas produções. Ambas as produtoras estavam presentes na luta antirracista e dar imagem e som a personalidades negras e manifestações políticas em respeito ao movimento negro, questões indígenas e de sem-terra.

Na década de 1980, a Enugbarijó Comunicações, de Ras Aduato e Vik Birkbeck, registraram o vídeo “A história de luta,”<sup>23</sup> que foi editado por Ras Aduato e Zózimo Bulbul, e atualizado com grafismo e montagem de Filó Filho para o acervo Cultne. O registro fez parte da pesquisa com apoio do Instituto Brasileiro de Análise Social e Econômica (IBASE), tendo como condutores os militantes e pesquisadores Amauri Pereira e Yedo Ferreira, que entrevistaram, em 1985, na sede campestre do Clube Aristocrata, em São Paulo, os militantes do movimento negro dos anos 1930 e 1970. Lá estavam os fundadores Aristides Barbosa, Raul Joviano do Amaral, José Correia Leite, Henrique Cunha e Francisco Lucrécio, alguns

---

<sup>23</sup> CULTNE: Frente Negra Brasileira: edição completa [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (17 min). Publicado pelo canal Cultne Acervo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2FRnKpFLiQE>. Acesso em: 4 abr. 2022.

dos personagens que criaram a Frente Negra Brasileira na década de 1930, a partir da cidade de São Paulo.

Perguntei a Adauto sobre a realização do documentário sobre a Frente Negra Brasileira, realizado por Vik, Adauto e o cineasta Zózimo Bulbul. O documentário questiona se havia similaridades entre o movimento negro empreendido pela Frente Negra Brasileira e o que vigorava na época, os anos 1980:

Foi legal! Filmamos em SP. Depois que filmamos lá, dois daqueles velhos faleceram, eles eram da antiga da Frente Negra Brasileira. Parecia só que eles estavam esperando alguém entrevistar eles. Foi interessante aquele dia, as histórias que eles contavam. O perrengue que eles passavam naquela época, 1920. A gente nem tem noção do que eles fizeram pra furar aquele bloqueio. Interessante que era uma frente negra mesmo. Tinha o pessoal que estava sendo formado pelo Partido Comunista da época. Tinha pessoal que levava a tendência garveyista lá dentro. Era maior mistura de coisas, né. E eles mostraram material, muitas fotos, era muita gente. A tendência era aumentar, mas eles foram cortados na raiz pela aquela política de Getúlio Vargas, em 1937 com aquela radicalização no Estado Novo. (Entrevista de Adauto Santos, 2021).

Um dos vídeos de grande destaque para o Cultne são os registros da intelectual, política, professora e antropóloga Lélia Gonzalez. Nascida no dia 1º de fevereiro de 1935, em Belo Horizonte, e falecida no dia 10 de julho de 1994, no Rio de Janeiro, Lélia foi professora de Antropologia e de Cultura Popular Brasileira, licenciada em Filosofia e História e mestre em Comunicação. Também foi uma das fundadoras do Instituto de Pesquisas da Cultura Negra (IPCN), criado em 1975, e do Movimento Negro Unificado (MNU), criado no ano de 1978. Lélia interpretava o movimento negro como múltiplo, ou seja, para ela, havia movimentos negros. Em seu livro (em coautoria com Carlos Hasenbalg) *Lugar de negro*, Lélia Gonzalez aborda tal pluralidade:

Na verdade, falar do Movimento Negro implica no tratamento de um tema cuja complexidade, dada a multiplicidade de suas variantes, não permite uma visão unitária. Afinal, nós negros, não constituímos um bloco monolítico, de características rígidas e imutáveis. (GONZALEZ, 1982, p. 18).

A entrevista com Lélia Gonzalez, realizada pela Enugbarijó Comunicações, no ano de 1981, revela características dos vídeos realizados pela Enugbarijó. Geralmente são filmagens realizadas por Adauto ou Vik em que a câmera busca livremente detalhes através do uso do *zoom* enquanto ouvimos Lélia. Nesse trecho da entrevista com Lélia Gonzalez disponibilizado pelo Cultne, há uma introdução na qual se apresenta uma cartela de fundo azul com letras brancas com uma breve biografia e contextualização do vídeo da seguinte forma: “Entrevista de Lélia Gonzalez concebida em sua residência, ao livreiro Papa Léguas, com imagens de Ras Adauto para a produtora Enugbarijó, em 13 de novembro de 1981”

O vídeo<sup>24</sup> é uma edição feita por Filó Filho, já realizado com a cópia digitalizada da fita magnética. Filó cria uma introdução a entrevistas com uma imagem desacelerada de Lélia Gonzalez ao telefone, em seguida há um corte em que Lélia fala para a câmera:

É uma alegria pra gente poder, estar transando esse papo aqui. E da gente poder falar das coisas da gente, né? Dentro da nossa história, das nossas lutas, das nossas conquistas e das nossas derrotas também, mas sobretudo, dessa consciência negra, dessa solidariedade negra que de repente a gente vê nos caminhos onde a gente anda (CULTNE: LÉLIA..., 2012, n. p.).

Lélia Gonzalez está sentada em a uma mesa com uma máquina de escrever à sua frente, respondendo as questões feitas pelo livreiro Papa Léguas. A câmera na mão, operada por Ras Adauto, conduz a maior parte da entrevista através da ferramenta *zoom*, detalhando os livros que estão na estante da sala, mostrando as pessoas da equipe que acompanhavam as falas de Lélia, o detalhe do movimento de suas mãos enquanto falava, a aproximação nos detalhes de seu rosto.

O vídeo é encerrado no momento que Lélia estava dando seus apontamentos, seguido pela mesma cartela azul com letras brancas do início do vídeo. Possivelmente, a interrupção ocorre pelo comprometimento do material que se perdeu devido ao mofo, problema sempre presente nas digitalizações das fitas magnéticas que o Cultne detém. Muitas fitas estavam muito deterioradas. O vídeo sobre Lélia Gonzalez foi realizado pela Enugbarijó Comunicações, Vik fala a respeito das suas principais realizações durante a década de 1980 com a Enugbarijó:

As imagens do Abdias e da Lelia estão no Cultne, da Lelia que está no filme do Emicida também foi realizada nesse início. Tem no Cultne, uma manifestação que filmamos na Cinelândia em 1981, que foi uma foto que saiu na capa do Jornal do Brasil, de um policial branco com 5 jovens presos com corda no pescoço, teve uma manifestação praticamente espontânea por conta disso, e filmamos esse momento na Cinelândia, isso está no Cultne. As primeiras coisas foram essas. (Entrevista de Vik Birkbeck, n. p., 2021).

O exemplo do que Vik relata, o filme *Amarelo*, de Emicida, no qual são apresentadas imagens do Cultne, há um caso interessante, pois a imagem está com a logo do Cultne. Infelizmente, esse foi um dos materiais em que o original não está sem a marca d'água e o original digitalizado foi perdido e a fita magnética está comprometida com mofos e guardado no sítio já mencionado.

Não pretendo sair do assunto ou do objeto aqui pesquisado, mas, na minha perspectiva, é de suma importância grifar que as imagens em movimento, realizadas por fitas

---

<sup>24</sup> CULTNE: Lelia Gonzalez: 1981 [S. l.: s. n.], 2012. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Cultne Acervo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dYbXevFB0xI>. Acesso em: 27 mar. 2022.

magnéticas que registrarem momentos tanto familiares quanto momentos políticos ou manifestações culturais, constroem narrativas poderosas que permitem fortalecer o sentimento de pertencimento e possibilidades de pensar futuros a partir do contato com o passado.

A nostalgia trabalhada através dos vídeos presentes no Cultne opera com grande potência para a instituição. Mesmo que os vídeos vinculados ao samba sejam aqueles a que mais se assistiu, os demais retomam parte da história recente contada através das imagens em movimentos ao abordar diversos artistas e intelectuais negros a partir década de 1980 até a década de 1990, por suas câmeras de vídeos, apresentam a potência desse material que se atualiza através do olhar de pessoas da minha geração ou mais novas.

Enquanto produtora, O Cultne promove ações continuadas que remetem às realizações das produtoras Cor da Pele Produção e Vídeo e da Enugbarijó Comunicações, dentre elas programas como *Cultne na TV*, que ocorria na TV Alerj; *Cultne Resenha*, programa ainda em produção, conduzido por Carlos Alberto Medeiros, realizado através de entrevistas por *webcam*; *Nossas Histórias*, realizado pela “Rede de Historiadorxs Negrxs,” que abre espaço para historiadores negros apresentarem suas pesquisas sobre a perspectiva negra; *lives* como o *Orí*, projetos musicais como o *Áwùre*, que estão vinculados ao Cultne.

Acerca disso, Pedro Oliveira afirma sempre tentar articular os trabalhos que realiza o Cultne, sendo assim um dos braços para produções realizadas fora do âmbito do acervo, com o uso de imagens de arquivo. O formato de *live* se tornou muito usado pelo Cultne, é o modo remoto utilizado para promover o encontro virtual de personalidades que compõem quadro de programas do Cultne. Não pretendo detalhar informações sobre os programas, porém destaco que o *Cultne na TV* funcionava num formato interessante e muito ambientado na nostalgia ao usar constantemente imagens de arquivo nos programas com os convidados que entram em contato com as imagens realizadas há mais de 30 anos. O programa criado com Januário Garcia (CULTNE NA TV..., 2016) ganha destaque ao apresentar o mesmo em sua fala sobre o negro na publicidade, imagens e falas de mais de 30 anos apresentadas na tela. Filó relata como iniciou a articulação entre o Cultne e a TV Alerj para realizarem o programa *Cultne na TV*:

TV Alerj 5 anos atrás, qual foi a estratégia, bati na porta deles, a lei determina que vocês precisam ter produção nacional, queremos espaço aí, ah mas não temos dinheiro, a gente não quer dinheiro, queremos o espaço na TV e o estúdio, e ter um pessoal, entramos com o conteúdo e entregamos pronto, e estamos lá diariamente, houve a interrupção da Pandemia, com isso fomos pro Cultne em resenha que a gente faz remotamente. Sabemos que ali tem limites, mas sabemos que é um espaço importante, um espaço que não se iniciou na TV Alerj, se pesquisar mais, a Cor da Pele, deixou de ser uma produtora de audiovisual para se tornar uma TV. (Entrevista de Filó Filho, 2021).



A respeito dos materiais pertencentes ao Cultne, ainda há muitas fitas magnéticas que estão sendo digitalizadas aos poucos. Uma grande descoberta para a instituição foi a aquisição de uma entrevista da Beatriz Nascimento, material raro e único, perdido entre as milhares de horas de filmagem a serem digitalizadas. A entrevista de Beatriz Nascimento foi um momento de empolgação para Filó Filho, sua exibição encontra-se disponível na plataforma YouTube. Na filmagem da Enugbarijó Comunicações, feita em uma sala de aula, temos cerca de 50 minutos de falas de Beatriz Nascimento. Outra obra audiovisual na qual Beatriz Nascimento está presente é o filme *Ori* (1989), em que sua narração se faz presente. Porém, o tom próximo ao doméstico, uma câmera próxima realizada por pessoas conhecidas por Beatriz Nascimento, marca uma outra imagem a ser captada, realizada entre militantes e membros do IPCN, uma forma de Beatriz se apresentar entre a fala mais acadêmica e formal, mas com certa informalidade, risos, uma maneira mais aberta em relação à câmera. Beatriz Nascimento tem falas contundentes durante a entrevista, que está no acervo Cultne.

A solução para o dilema digital está na preservação que agrega o orçamento, planejamento e marketing, apenas desta maneira organizada o patrimônio audiovisual pode ser salvo e beneficiar a nação.

Devemos pensar o patrimônio audiovisual do Cultne como imagens que contam uma história recente marginalizada, numa perspectiva de produtores audiovisuais negros engajados na luta antirracista e a favor do protagonismo negro, narrativas e olhares como esse ainda são pouco explorados e apresentados para a sociedade como um todo. Salvar imagens como de Beatriz Nascimento, Abdias Nascimento, Lélia Gonzalez, entre outras figuras intelectuais negras, é contar a história da nação na perspectiva de minorias subjugadas em espaços de poder.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A iniciativa do Cultne faz refletirmos sobre a preservação das imagens em movimento de produtores audiovisuais independentes. Segundo a literatura sobre o tema, muitos materiais são perdidos devido a diversos fatores como mudanças dos padrões tecnológicos, e logo a obsolescência dos suportes, que acabam por perder espaços de difusão, possibilidades de duplicar o material como a realização de *transfer* de fitas vhs, assim como falta de corpo técnico para lidar com a limpeza e manutenção de aparelhos reprodutores de fitas magnéticas e seus cuidados.

A questão maior reside na fragilidade e nas especificidades dos materiais, pois as fitas magnéticas têm menor durabilidade que as películas, mesmo guardadas de forma indicada pelos parâmetros desenvolvidos pelos arquivistas. Quando entramos no campo dos materiais nato digitais, deparamos-nos com maior complexidade e fragilidade desses materiais. Os perigos estão presentes no universo digital da preservação audiovisual enfrentadas pelo Cultne. Mesmo sabendo que há grande possibilidade de não mais haver leitores de fitas magnéticas até o ano de 2025, também podemos contar com a possibilidade de uma tecnologia que possa melhorar o processo de digitalização desses suportes.

Embora não possamos contar com as hipóteses, é necessário guardar essas fitas magnéticas, ao menos enquanto documento audiovisual. A projeção ameaça mais uma vez as fitas magnéticas não digitalizadas presentes no Cultne. Segundo Filó, centenas de fitas ainda guardam mistério sobre seus conteúdos que já foram esquecidos pelas suas memórias e que só podem ser lembrados por seus realizadores para contextualizar suas produções, muitas vezes são materiais brutos que ganham de uma versão para serem difundidos através das edições, geralmente realizadas por Filó Filho e Pedro Oliveira.

O interessante é que essa instituição, enquanto produtora, realiza um trabalho de uso frequente do seu próprio acervo, através de formas criativas, produzindo remixes dessas próprias realizações. Enquanto arquivo audiovisual, é traçado um caminho de arquivos independentes que encontram pelo universo digital a melhor maneira – e muitas vezes a única possível – de poder difundir e preservar seus próprios filmes.

Os vídeos realizados por Enugbarijó Comunicações e Cor da Pele Produção constituem um olhar único sobre a história recente do país, um olhar que registrou lugares, pessoas e acontecimentos que a mídia tradicional ou outros produtores audiovisuais independentes não estavam em propagar. Assim, a experiência de visualizar vídeos não é a mesma, já que estamos falando da produção de vídeo feitas por produtoras de vídeo da década

de 1980, porém a apreciação das imagens é proporcionada pelo digital que, através de um acesso não-guiado, pode oferecer diferentes telas através do *notebook*, televisões *smart* ou celulares.

Há complexas questões sobre o Cultne, especialmente no pilar de suas produções, havendo poucas atividades destinadas a conscientização sobre a preservação que a instituição realiza. O Cultne, enquanto instituição de realizadores de conteúdos audiovisuais, em muitos momentos, funde-se aos vídeos de seu acervo, que pertencem a variados detentores. Nesta dissertação, procurei destacar as produtoras Enugbarijó e Cor da Pele, que formam uma grande porcentagem de todo o acervo disponível do Cultne. Porém seus acervos são timidamente separados e notados, quando observamos através dos títulos elaborados nos vídeos, secundariamente nas descrições dos vídeos, que podem ser compreendidos como metadados culturais.

O uso frequente das vinhetas de abertura e fechamento dos vídeos apresentados, o uso frequente do logotipo Cultne no canto superior direito da tela e os cortes dos créditos iniciais e finais dos vídeos digitalizados geram algumas questões complexas. No entanto, as realizações apresentadas insistentemente como Cultne são uma ferramenta positiva de divulgação e de proteção ao arquivo, assim como os vídeos digitalizados possuem maior facilidade na criação de cópias com baixa perda de qualidade vídeos. Também há uma facilidade de criarmos cópias digitais, geralmente de baixa qualidade, dos vídeos encontrados na Internet, como os vídeos na plataforma YouTube. Realizando pesquisas do Cultne através do YouTube, encontrei algumas cópias de baixa qualidade postadas por outros usuários. A veiculação desses vídeos de outros usuários sem autorização do Cultne é algo preocupante, pois atinge negativamente o arquivo, que perde a exclusividade de deter os vídeos e perder a visualização gerada pelo público, quando a visualização dos vídeos é uma forma de difusão do arquivo, além de uma forma de rentabilidade gerada pelo sistema de monetização baseada em propagandas e número de acessos aos vídeos ingestados na plataforma de vídeo pelo usuário, no caso, os vídeos no canal YouTube do Cultne.

Além disso, a apresentação dos acervos de outros realizadores vinculados ao diretamente ao Cultne pode ser um problema, já que não há uma distinção notável entre as atividades vinculadas ao arquivo e a produtora Cultne. Sendo assim, a identificação das produções audiovisuais realizadas por outros autores se torna dificultada pela maneira com que os vídeos são apresentados. As montagens difundidas no YouTube realizadas pelo Cultne muitas vezes tiram os créditos iniciais e finais presentes originalmente nas gravações, sobretudo nos vídeos pertencentes aos acervos das produtoras Enugbarijó Comunicações e

Cor da Pele Produção e Vídeo. Essa prática extrai parte da experiência de apreciação e pesquisa dos vídeos.

A difusão do Cultne é sua atividade principal que está diluída nas redes sociais, no *streaming* e no aplicativo de celular. Ou seja, estão expandindo suas possibilidades de difundir suas próprias realizações enquanto produtora e enquanto arquivo. Porém, seus esforços sempre se voltam ao canal do YouTube, principal base difusora e um arquivo acidental detentor de suas realizações no aspecto digital. O Cultne detém suas realizações também em hd's externo, sistema de RAID, pilhas de DVD's, fitas mini-dv, além das fitas magnéticas. A plataforma YouTube é empresa aliada por um lado, por facilitar toda a difusão do Cultne e retornar financeiramente através da monetização, porém se apresenta como uma estrutura frágil, que não se responsabiliza por qualquer dano relacionado a algum ataque *hacker* sobre a conta, ou mesmo a falência da própria empresa.

O arquivo digital está passível a muitos níveis de mecanismos falhos e invisíveis que podem estar na falha humana de arquivamento, na própria mídia de gravação, no sistema de leitura e de registro do próprio equipamento digital de armazenamento, entre outras variáveis. Isso se difere do tratamento de materiais analógicos como a película, que, além de seguir padrões internacionais moldados há mais décadas que o digital, há um controle de ambientes apropriados (apesar das inadequações de lugares como a Cinemateca do MAM que sofre com altas temperaturas e umidade por estar próximo ao mar), há mais métodos para entender as possíveis degradações químicas com instrumentos medidores mais precisos.

Além da película, podemos pensar as fitas magnéticas analógicas que também possuem processos mais simples de conservação, limpeza, mas temos um impasse sobre sua migração e acesso: faltam *players*, que já não são produzidos desde o início da década de 2000 e instrumentos de limpeza, como o limpa-fitas, também é inviável efetuar *transfer*, medida mais viável para migrar do material magnético para o digital para conservá-lo. Isso constitui um duplo problema, tanto na conservação e acesso de fitas magnéticas como os problemas do arquivamento digital para preservar as imagens analógicas das fitas magnéticas, e o problema de seu acesso digital.

É desafiador estar em meio a tantos vídeos de conteúdos variados e de rápido consumo em que são apresentadas novidades a cada atualização da página inicial do site YouTube, quer se esteja logado ou não. O conteúdo das minorias, obviamente, circula pelo YouTube, viajando através de várias redes sociais até alcançar seus nichos de público, mas há pouca ou nenhuma chance de que esse conteúdo chegue a uma audiência maior por causa da escala na qual o YouTube funciona.

A produtora Enugbarijó Comunicações elaborou criativamente vídeos experimentais, videoartes, com montagens criativas e experimentais, uso frequente de câmera na mão, criação de créditos a partir de recursos básicos presentes na própria câmera de vídeo ou uso de cartelas feitas à mão, ou seja, ações mais artesanais que muitas vezes iam em descontração a produções televisivas vigentes a época. As duas produtoras fizeram expressivos volumes de documentários, entre outros formatos de vídeo, somando diferentes olhares que tornam o Cultne de enorme riqueza de conteúdos disponíveis ao acesso por seu canal na plataforma YouTube.

O processo de preservação de um filme ou de um vídeo é influenciado por decisões sociológicas, culturais e históricas. Os arquivos pertencem a distintos grupos sociais que respondem questões relacionadas à preservação dos filmes, então, a forma e o que será priorizado são decisões atravessadas por essas escolhas. Em se tratando das escolhas do Cultne, vemos nitidamente o recorte realizado na difusão de seus conteúdos além da valorização dos materiais digitalizados a partir de fitas magnéticas.

Minha aproximação com o Cultne vai ao encontro da ideia de cinema como arma de transformação. Falar um pouco sobre a história desses realizadores audiovisuais pode representar uma contribuição para outros realizadores e para desenterrar memórias acerca do audiovisual realizado por profissionais negros

Porém, o debate acerca da preservação desses materiais ainda é uma questão: onde e como ficaram armazenados esses materiais, sabendo que, após a vida em circuitos de mostras e festivais de cinema desses filmes, muitas vezes, fica na responsabilidade do produtor conservar esses filmes para a posteridade? Uma solução pode ser colocar o filme em cinematecas ou outras instituições que atuam como arquivo audiovisual, mas sabemos que essa ação ainda é pouco reproduzida pela falta de conhecimento a respeito da preservação audiovisual, sendo aplicadas formas mais caseiras de conservação dos materiais.

Observando o nascimento do Cultne, pude notar um percurso longo, em que fitas magnéticas sobreviveram em condições bastante adversas ao longo de quase 30 anos. Isso me faz pensar não apenas no colecionismo como uma ação inerente ao ser humano, que passa a ter uma relação afetiva com seus próprios objetos, mas também em uma maneira de entender a importância de suas realizações que podem reverberar no futuro. Pensar nas possibilidades de futuro é algo que deve ser colocado em debate, sair de uma necessidade de imediatismo que acaba por ser priorizado no mundo contemporâneo, devido à aceleração das tecnologias, da globalização e de pressões do capitalismo. Acredito que a geração atual de cineastas e

realizadores audiovisuais devem pensar o futuro de seus materiais, em possibilidades de lugares de memória como o Cultne realiza.

Entender o Cultne como lugar de memória é estabelecer que o lugar, antes pensado fisicamente por Pierre Nora (1993), pode ser também analisado virtualmente. Interpretar o sítio na internet como um espaço virtual onde há disputas de narrativas. Huyssen (2000) questiona se o lugar de memória também é uma disputa por virtual. A produção de muitas memórias opera ainda na produção de muito esquecimento. Logo, formar lugares de memória se torna possibilidade de lutar contra o esquecimento. Esses espaços são maneiras de lidarmos com a compreensão de uma história recente e também um lugar de encontro com a nostalgia, vista como produto e como apreciação estética.

A Cultne tem sua natureza híbrida enquanto produtora audiovisual e arquivo. Ambas as atividades precisam de financiamento para sobreviverem, sendo a natureza híbrida da instituição a maior possibilidade de os financiamentos adquiridos ajudarem tanto em novas produções quanto em investimentos para conservar os acervos. Filó, em entrevista para esta pesquisa, revela que faz poucos anos que conseguiu ter retorno financeiro através da venda de suas imagens em movimento, sendo um trabalho árduo mais envolto na resistência e na militância do que um negócio rentável. As produções audiovisuais são mais voltadas à comercialização e representam formas de alimentar o próprio acervo. Essa maneira espiralar de realizar as atividades são estratégias para o sucesso da instituição seguir em atividade.

Ter uma atuação na internet novamente segue uma disputa de território, sabendo-se que há uma maneira erroneamente trabalhada na internet, antes entendida como maneira de se passar conhecimento para a população de forma mais democrática. Mas há, além do controle de grandes empresas, uma formação através de algoritmos que criam espaços de bolha para trabalhar sobre as navegações dos usuários na Internet. Essa forma força também a instituição a criar estratégias através de diversas redes sociais além do Youtube, além de usar a multiplicidade de assuntos inerentes à instituição para possibilitar maior engajamento de público. Assim como Pedro Oliveira, filho de Filó, menciona em entrevista que o grande acesso aos vídeos do Cultne está voltado aos vídeos de samba, portanto os vídeos militantes que retomam uma história recente marcada entre a década de 1980 a 2000 não são os mais acessados, salvo alguns vídeos com milhares de acesso, como os de Lélia Gonzales e Beatriz Nascimento.

Assim, o Cultne conduz uma maneira de jogar a favor dos algoritmos, enfrentando a injusta apresentação das informações na internet, principalmente na maneira com que o YouTube organiza os vídeos através dos algoritmos dos usuários e classificações de acordo

com número de visualizações e ordem por *upload* de vídeo. Mesmo havendo outras redes sociais e o aplicativo do Cultne disponíveis para celulares com o sistema Android, centramos o canal YouTube como maior janela e de acesso aos vídeos do acervo, sobretudo pela possibilidade de inscrever informações a respeito do vídeo, o que chamo metadado cultural.

Temos um grande volume de produtores audiovisuais de diversos seguimentos, mas precisamos de mais filmes que envolvem o cinema negro, mais filmes realizados por povos originários, mais filmes realizados por público LGBTQIA+ e precisamos que esses filmes possam ser cuidados para que existam no futuro. Porém, pensar na preservação dos materiais é essencial para garantir possibilidades de narrativas que podem ser ignoradas pela formação da história dita oficial.

Que tais produções não sejam memória subterrâneas e sim histórias vivas que reverberam na história. Gostaria que meu trabalho inspirasse a formação de novas instituições de memória, seja de forma pública ou privada. Que seja uma lição para a preservação audiovisual no Brasil e para a luta pela preservação do cinema negro.

## REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2013.
- ARAÚJO, Joel Zito Almeida de. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. 2. ed. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2004.
- ARMES, Roy. **On video: o significado do vídeo nos meios de comunicação**. Tradução: George Schlesinger. São Paulo: Summus, 1999.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução: Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2017.
- BORDE, Raymond. A frágil arte do filme. Tradução de Silvia Franchini. *In: **Blog Preservação Audiovisual***, Niterói, RJ, 24 maio 2011. Disponível em <http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com.br/2011/05/fragil-arte-do-filme.html>. Acesso em: 11 maio 2021.
- BOYM, Svetlana. **The future of nostalgia**. New York, NY: Basic Books, 2001.
- CALDEIRÃO de influências. **O Fluminense**, Niterói, RJ, ano 132, n. 38.881, 27 mar. 2010. Segundo Caderno, p. 5. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/100439\\_15/2648](http://memoria.bn.br/DocReader/100439_15/2648). Acesso em: 25 mar. 2022.
- CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre a negritude**. Tradução: Ana Maria Gini Madeira. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.
- CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Tradução: Cláudio Willer. São Paulo: Veneta, 2020.
- CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros. **Glossário**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2014. Disponível em: [https://www.gov.br/conarq/pt-br/assuntos/camaras-tecnicas-setoriais-inativas/Glossario\\_CTD\\_AISM\\_V1\\_1.pdf](https://www.gov.br/conarq/pt-br/assuntos/camaras-tecnicas-setoriais-inativas/Glossario_CTD_AISM_V1_1.pdf). Acesso em: 7 abr. 2022.
- CULTNE: CULTNE: 10ª NOITE da beleza negra: Agbara Dudu: desfile. [S. l.: s. n.], 2010. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal Cultne Acervo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ci7YTvjCLSY>. Acesso em: 27 mar. 2022.
- CULTNE: FRENTE Negra Brasileira: edição completa [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (17 min). Publicado pelo canal Cultne Acervo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2FRnKpFLiQE>. Acesso em: 4 abr. 2022.
- CULTNE: LANÇAMENTO Cultne no Rio de Janeiro: 2010. [S. l.: s. n.], 2014. 1 vídeo (6 min). Publicado pelo canal Cultne Acervo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Loo9ukon2gs>. Acesso em: 27 mar. 2022.
- CULTNE: LELIA Gonzalez: 1981 [S. l.: s. n.], 2012. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Cultne Acervo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dYbXevFB0xI>. Acesso em: 27 mar. 2022.



CULTNE: MENINOS de rua: anos 80. [S. l.: s. n.]. 2011. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Cultne Acervo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f2k8AaKbww4>. Acesso em: 30 mar. 2022.

CULTNE NA TV: Programa Januário Garcia. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (28 min). Publicado pelo canal Cultne Acervo. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=rog7b\\_i48zs](https://www.youtube.com/watch?v=rog7b_i48zs). Acesso em: 3 abr. 2022.

CULTNE: NELSON Mandela no Brasil: 1991. [S. l.: s. n.], 2010. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Cultne Acervo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yOud3qIg9RsY>. Acesso em: 3 abr. 2022.

CULTNE: A PRODUTORA Cor da Pele Produção e Vídeo. [S. l.: s. n.], 2010. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Cultne Acervo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oI-eGsYqkVA>. Acesso em: 30 mar. 2022.

CULTNE: SÉRIE “VIDAS NEGRAS IMPORTAM”: EPISÓDIO 1. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal Cultne Acervo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5gzYhpUGBFw>. Acesso em: 30 mar. 2022.

CULTNE: SÉRIE “VIDAS NEGRAS IMPORTAM”: EPISÓDIO 5. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal Cultne Acervo. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=3KPb\\_NNdKDM](https://www.youtube.com/watch?v=3KPb_NNdKDM). Acesso em: 30 mar. 2022.

CULTNE: TIÃO mendes na estreia da Mangureira: 1987. [S. l.: s. n.], 2010. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Cultne Acervo. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=fPYtV2\\_oDak](https://www.youtube.com/watch?v=fPYtV2_oDak). Acesso em: 30 mar. 2022.

O DILEMA digital: questões estratégicas na guarda e no acesso a materiais cinematográficos digitais. Tradução Fernanda Paiva Guimarães. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2009. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5506158/mod\\_resource/content/2/Dilema\\_Digital\\_1\\_PTBR.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5506158/mod_resource/content/2/Dilema_Digital_1_PTBR.pdf). Acesso em: 20 jan. 2022.

O DILEMA digital 2: perspectivas de cineastas independentes, documentaristas e arquivos audiovisuais sem fins lucrativos. Tradução de Millard Schisler; Osvaldo Emery e Patricia de Filippi. São Paulo: Instituto Butantan, 2015. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5506159/mod\\_resource/content/2/Dilema\\_Digital\\_2\\_PTBR.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5506159/mod_resource/content/2/Dilema_Digital_2_PTBR.pdf). Acesso em: 20 jan. 2022.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Tradução Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

EDMONDSON, Ray. **Arquivística audiovisual: filosofia e princípios**. Tradução Carlos Roberto Rodrigues de Souza. Brasília, DF: UNESCO, 2017.

FEDERAÇÃO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS FÍLMICOS. **Código de ética**. [S. l.]: FIAF, [1998?].

FERRAZ, Talitha. As potências da “nostalgia ativa” na luta pela salvaguarda do Cine Vaz Lobo. **Revista ECO-Pós**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 3, p. 111-133, 2017. DOI: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v20i3.14476>. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/14476/9681](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/14476/9681). Acesso em: 20 jan. 2022.

FOSSATI, Giovanna. **From grain to pixel: the archival live of film in transition**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.

GONZALEZ, Lélia. Movimento ou movimentos negros? *In*: GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KALININA, Ekaterina. What do we talk about when we talk about media and nostalgia? **Medien & Zeit**, Viena, Áustria, v. 31, n. 4, p. 6-15, 2016. Disponível em: <https://medienundzeit.at/wp-content/uploads/2017/02/MZ-2016-4-online-ed.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2022.

LAWRENCE, Novotny. **Blaxploitation films of the 1970s: blackness and genre**. New York, NY: Routledge, 2008.

LILE, Grace; NG, Yvonne. **Guia de arquivamento de vídeo para ativistas**. Tradução Amanda Tristão Parra *et al.* São Paulo: ABPA – Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, 2017. Disponível em: [https://portugues.witness.org/portfolio\\_page/guia-de-arquivamento-de-video-para-ativistas/](https://portugues.witness.org/portfolio_page/guia-de-arquivamento-de-video-para-ativistas/). Acesso em: 20 jan. 2022.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. Tradução Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MOROZOV, Evgeny. **Big tech: a ascensão dos dados e a morte da política**. Tradução Claudio Marcondes. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. 4 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

NATIONAL FILM & SOUND ARCHIVE OF AUSTRALIA. **Deadline 2025**. Australia, Aug. 2017. Disponível em: <https://www.nfsa.gov.au/collection/curated/deadline-2025-0>. Acesso em: 9 maio 2021.

NEVES, David. O cinema de assunto e autor negros no Brasil. **Cadernos Brasileiros: 80 Anos de Abolição**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 47, p. 75-81, 1968.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução Mônica Saddy Martins. 6. ed. Campinas, SP: Papirus, 2016.

NIEMEYER, Katharina (ed.). **Media and nostalgia: yearning for the past, present and future**. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2014.

NIEMEYER, Katharina; WENTZ, Daniela. Nostalgia is not what it used to be: serial nostalgia and nostalgic television series. *In*: NIEMEYER, Katharina (ed.). **Media and nostalgia**: yearning for the past, present and future. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2014. p.129-138.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. **Projeto História**, São Paulo, v. 10, dez. 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em: 20 jan. 2022.

ORI. Direção: Raquel Gerber. São Paulo: Angra Filmes, 1989. 1 DVD (91 min).

PARISER, Eli. **O filtro invisível**: o que a internet está escondendo de você. Tradução: Diego Alfaro. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

PEREIRA, Amilcar Araujo. **“O mundo negro”**: a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995). 2010. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2010. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/td/1254.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2022.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, jul./dez. 1992. Disponível em: <http://www.pgedf.ufpr.br/memoria%20e%20identidadesocial%20A%20capraro%202.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2022.

PROJETO Cultne. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 119, n. 345, 19 mar. 2010. Revista Programa, p. 14. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_13&Pesq=cultne&pagfis=4915](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_13&Pesq=cultne&pagfis=4915). Acesso em: 4 abr. 2022.

SANTORO, Luiz Fernando. **A imagem nas mãos**: o vídeo popular no Brasil. São Paulo: Summus, 1989.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nãgô e a morte**: Pàde, àsèsè e o culto égun na Bahia. Traduzido pela Universidade Federal da Bahia. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.

SARAIVA, Adriana. População chega a 205,5 milhões, com menos brancos e mais pardos e pretos. **Agência IBGE Notícias**, Rio de Janeiro, 24 nov. 2017. Disponível em: <https://agencia.denoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/18282-populacao-chega-a-205-5-milhoes-com-menos-brancos-e-mais-pardos-e-pretos>. Acesso em: 4 abr. 2022.

SHAFT. Produção: Joel Freeman. Direção: Gordon Parks. [S. l.]: Continental, [200-]. 1 DVD (100 min), son., color.

SOUZA, Carlos Roberto de. **A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil**. 2009. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-26102010-104955/publico/70635.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2022.

USAI. Paolo Cherchi. **The death of cinema**: history, cultural memory and the digital dark age. London: British Film Institute, 2001.

VAN BOGART, John W. C. **Armazenamento e manuseio de fitas magnéticas**: um guia para bibliotecas e arquivos. Tradução de José Luiz Pedersoli Junior. 2. ed. Rio de Janeiro: Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos, 2001.

VÍDEO, receita para divulgar. **Jornal dos Sports**, Rio de Janeiro, ano 58, n. 18.599, 3 mar. 1989. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=112518\\_05&pesq=%22cor%20da%20pele%20produ%C3%A7%C3%A3o%22&pasta=ano%20198&hf=memoria.bn.br&pagfis=51553](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=112518_05&pesq=%22cor%20da%20pele%20produ%C3%A7%C3%A3o%22&pasta=ano%20198&hf=memoria.bn.br&pagfis=51553). Acesso em: 4 abr. 2022.

WAUGH, Nicola. **Embodied artifacts**: memory, nostalgia and mid-century objects. 2011. Thesis (Master of Arts) – Joint Graduate Program in Communication and Culture Ryerson University, York University, Toronto, Ontario, Canada, 2011. Disponível em: [https://rshare.library.ryerson.ca/articles/thesis/Embodied\\_artifacts\\_memory\\_nostalgia\\_and\\_mid-century\\_objects\\_/14665815](https://rshare.library.ryerson.ca/articles/thesis/Embodied_artifacts_memory_nostalgia_and_mid-century_objects_/14665815). Acesso em: 20 jan. 2022.