

RE-AUTO-META ARQUIVO

FORMAS E TRANSFORMAÇÕES DO ARQUIVO

MANUEL PORTELA & DANIELA CÔRTEZ MADURO (ORGS.)

CIBERTEXTUALIDADES

COLEÇÃO DE LIVROS • VOL. 4



CIBERTEXTUALIDADES

Coleção de Livros

Publicações Fundação Fernando Pessoa, Porto

<http://cibertextualidades.ufp.edu.pt/>

DIRETOR: Rui Torres (Universidade Fernando Pessoa, Porto)

EDITORES: Manuel Portela (Universidade de Coimbra, Portugal), Pedro Barbosa (Professor aposentado, Universidade Fernando Pessoa, Portugal), Pedro Reis (Universidade Fernando Pessoa, Portugal)

COMISSÃO EDITORIAL: Álvaro Seiça (Universidade de Bergen, Noruega), Ana Marques (Centro de Literatura Portuguesa, Universidade de Coimbra, Portugal), Claudia Kozak (Universidade de Buenos Aires, Argentina), Daniela Côrtes Maduro (Centro de Literatura Portuguesa, Universidade de Coimbra, Portugal), Diogo Marques (Universidade Fernando Pessoa, Portugal), Fernanda Bonacho (Instituto Politécnico de Lisboa, Portugal), Francisco Marinho (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil), Giovanna Di Rosario (Université Catholique de Louvain, Bélgica), Jorge Luiz Antonio (Investigador independente, Brasil), Luis Carlos Petry (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil), Luís Cláudio Costa Fajardo (Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil), María Teresa Vilariño Picos (Universidade de Santiago de Compostela, Espanha), Otávio Guimarães Tavares (Universidade Federal do Pará, Brasil), Paulo Silva Pereira (Universidade de Coimbra, Portugal), Rodolfo Mata (Universidad Nacional Autónoma de México), Rogério Barbosa da Silva (Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Brasil), Sandra Guerreiro Dias (Instituto Politécnico de Beja, Portugal), Sergio Roclaw Basbaum (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil), Vinícius Carvalho Pereira (Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil)

Publicações FUNDAÇÃO FERNANDO PESSOA

Praça 9 de Abril, 349 / 4249-004 Porto

publicacoes@fundacaofernandopessoa.pt

www.fundacaofernandopessoa.pt

ISBN: 978-989-643-179-2

<http://cibertextualidades.ufp.edu.pt/>

Este livro contém links para sites operados por terceiros. Estes links são fornecidos apenas para informação complementar e não têm o aval das Publicações FFP em relação ao conteúdo desses websites. As Publicações FFP não têm controlo sobre o conteúdo de qualquer site vinculado e não é responsável por esses sites ou pelo seu conteúdo ou disponibilidade. Clicar nesses links pode permitir que terceiros guardem ou compartilhem dados privados acerca da sua utilização. As Publicações FFP não controlam esses sites e não somos por isso responsáveis pelas suas declarações de privacidade. Todos os endereços de Internet fornecidos neste livro estavam corretos no momento da impressão.

Todos os direitos reservados. Este ebook ou qualquer parte dele não pode ser reproduzido ou usado de forma alguma sem autorização expressa, por escrito, do autor ou editor, exceto pelo uso de citações breves em uma resenha do ebook.

Os textos seguem as normas ortográficas escolhidas pelos autores.

RE-AUTO-META ARQUIVO

FORMAS E TRANSFORMAÇÕES DO ARQUIVO

MANUEL PORTELA & DANIELA CÔRTEZ MADURO (ORGS.)

CIBERTEXTUALIDADES

COLEÇÃO DE LIVROS • VOL. 4

RE- AUTO- META- ARQUIVO

ÍNDICE

| | |
|-------------------------|-----|
| INTRODUÇÃO | 008 |
|-------------------------|-----|

SECÇÃO 01 - CONSTRUIR O ARQUIVO

| | |
|----------------------|-----|
| THE REAL THING | 020 |
| JOÃO DIONÍSIO | |

| | |
|---|-----|
| VIDA EM FICHEIRO: EPISTEMOLOGIA E TEORIA ARQUIVÍSTICA | 030 |
| A.K.M. SKARPELIS | |

| | |
|---|-----|
| TEMPORALIZAR O PRESENTE, RE-PRESENTIFICAR O PASSADO: PARA UMA EPISTEMOLOGIA MEDIAL DE AFETOS TEMPORAIS INDUZIDOS TECNOLOGICAMENTE | 056 |
| WOLFGANG ERNST | |

| | |
|---|-----|
| UM ARQUIVO PARA A LITERATURA DIGITAL BRASILEIRA E ALGUMAS QUESTÕES CONCRETAS | 084 |
| MANAÍRA AIRES ATHAYDE E REJANE ROCHA | |

SECÇÃO 02 - REMEDIAR O ARQUIVO

| | |
|---|-----|
| ARQUIVAR O ARQUIVO: O PROCESSO DE REMEDIAÇÃO DO «ARQUIVO DO ROMANCEIRO TRADICIONAL EM LÍNGUA PORTUGUESA» | 098 |
| SANDRA BOTO | |

| | |
|---|-----|
| MODERNISMO.PT: CONTRIBUTOS DE UM ARQUIVO PARA REPENSAR UM CONCEITO | 114 |
| SIMÃO PALMEIRIM E GIORGIA CASARA | |

| | |
|--|-----|
| BIBLIOTECAS Y COLECCIONES DIGITALES: ¿SON RECICLAJES CULTURALES? | 128 |
| AMELIA SANZ | |

| | |
|---|-----|
| REC-LIT: UN REPOSITORIO DE ESTRATEGIAS DE RECICLAJE CULTURAL Y LITERARIO EN LA ERA POSTDIGITAL | 138 |
| MARIA GOICOECHEA | |

| | |
|---|-----|
| DADOS, MODELOS E INTERPRETAÇÕES: RUMO A UMA FILOSOFIA DAS HUMANIDADES DIGITAIS | 152 |
| TERESA NUMERICO | |

SECÇÃO 03 - RECRIAR O ARQUIVO

AS CONSTELAÇÕES DE DANIEL BLAUFUKS:
UM ATLAS DEFINITIVO SEM VERSÃO DEFINITIVA 166
SANDRA CAMACHO

ARQUIVO E CONSIGNAÇÃO: CONTACTOS 178
JOSÉ MAÇÃS DE CARVALHO

CARTAS DE SOUDOS, OU A COLECÇÃO QUE ME OLHAVA 186
JOANA CRAVEIRO

LABIRINTO ERRÁTICO: HABITAR, REPRESENTAR O ARQUIVO 196
DUARTE BELO

BIOGRAFIAS 220

INTRODUÇÃO

RE-AUTO-META- ARQUIVO: FORMAS E TRANSFORMAÇÕES DO ARQUIVO¹

MANUEL PORTELA & DANIELA CÔRTEZ MADURO

1 A investigação para este artigo enquadra-se no âmbito do projeto UIDB/00759/2020, FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P.

1. Arquivologia

Alvo de significativa atenção crítica no âmbito da arqueologia dos processos de produção de conhecimento e das teorias pós-estruturalistas (Foucault, 1969; Derrida, 1995), a noção de “arquivo” ganhou nova centralidade nas últimas décadas quer no âmbito do discurso das ciências humanas, quer no âmbito das práticas artísticas e curatoriais (Foster, 2004, 2018; Spieker, 2008; Baron, 2014, 2020). Tanto a nova arquivologia, como os chamados “estudos críticos do arquivo”, objeto de um número recente do *Journal of Critical Library and Information Studies* (2017), são uma manifestação dessa revisitação empírica e teórica da história dos arquivos e dos discursos sobre o arquivo (Caswell et al., 2017; Lowry, 2020; Lowry & MacNeil, 2021).

A reemergência do arquivo como problema teórico e epistemológico decorre de um conjunto de fatores: acesso público a arquivos antes interditos, como aconteceu em relação a arquivos de sistemas políticos autoritários;² desenvolvimento de novas metodologias de análise material e documental e de novas teorias sobre a construção da memória cultural (Erl & Nünning, 2005; Russell, 2018); descolonização de determinadas perspectivas históricas (Stoler, 2009); reconfiguração técnica generalizada dos meios de registo criados pela digitalização (Røssaak, 2010; Giannachi, 2016; Hoskins, 2018); emergência de uma consciência arqueológica acerca dos próprios *media* (Huhtamo & Parikka, 2011; Parikka, 2012; Elsaesser, 2016).

A alteração das tecnologias de inscrição, armazenamento e acesso afeta não só a disponibilidade dos documentos contidos em arquivos institucionais e pessoais, mas a própria documentabilidade enquanto devir-arquivo dos registos. O novo tipo de memória eletrónica e a exponenciação da reprodutibilidade técnica através de uma rede ubíqua de telecomunicações alteram as práticas de consignação e de autorização que estão na base da constituição histórica dos arquivos, com reflexo nos usos e teorias dos arquivos.

O arquivo tornou-se também um conceito central na abordagem arqueológica às formações discursivas que instituem determinados epistemas. Michel Foucault definiu-o não como a totalidade do corpus documental através do qual uma cultura constitui o seu passado ou como o conjunto das instituições que preservam esses documentos, mas antes como um conjunto de enunciados possíveis a partir do conjunto de regras que regulam determinado sistema de pensamento:

L’archive, c’est d’abord la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l’apparition des énoncés comme événements singuliers. [...] L’archive, ce n’est pas ce qui sauvegarde, malgré sa fuite immédiate, l’événement de l’énoncé et conserve, pour les mémoires futures, son état civil d’évadé; c’est ce qui, à la racine même de l’énoncé-événement, et dans le corps où il se donne, définit d’entrée de jeu le système de son énonçabilité. L’archive n’est pas non plus ce qui recueille la poussière des énoncés redevenus inertes et permet le miracle éventuel de leur résurrection; c’est ce qui définit le mode d’actualité de l’énoncé-chose; c’est le système de son fonctionnement. (Foucault, 1969, p. 170–171, *itálicos no original*)

2 Um exemplo recente no contexto português é o trabalho de Álvaro Seiça sobre a Biblioteca dos Serviços de Censura do Estado Novo, que deu origem a uma coleção fac-similada de 25 livros censurados (Coleção Biblioteca da Censura, a publicar pelo jornal *Público* entre 2022 e 2024) e a uma exposição na Biblioteca Nacional (“Obras proibidas e censuradas no Estado Novo”, 3 de maio a 3 de setembro de 2022).

INTRODUÇÃO

MANUEL PORTELA & DANIELA CÔRTEZ MADURO

Nesta concetualização discursiva, o arquivo determinaria o que pode ser dito e validado dentro de epistemas específicos. Através da análise genealógica das relações entre formações discursivas, o arquivo torna possível documentar as condições de existência de um determinado discurso enquanto sistema de conhecimento. A coprodução acontecimento-enunciado seria uma emanação pragmática do arquivo, expressão da enunciabilidade que o define como sistema.

Citado milhares de vezes desde a sua publicação, *Mal d'archive* (Derrida, 1995) constitui outra das concetualizações poderosas do arquivo. Com base na especulação etimológica que caracteriza a sua metodologia de análise intralinguística, Derrida sublinha a complexidade das ordens internas de cada um dos dois veios de sentido que isolou como componentes aliterativas da *arkhe*: o começo [*commencement*], que pode ser de ordem física, histórica e ontológica, e o comando [*commandement*], que compreende a ordem jurídica do lugar onde o arconte guarda os documentos, uma guarda que é também de natureza hermenêutica. A domiciliação que produz o lugar guardado do arquivo seria por isso topológica e nomológica ao mesmo tempo.

O poder topo-nomológico do arconte dependeria ainda do poder da consignação, isto é, da articulação dos signos do arquivo num todo sistemático e co-referencial:

La consignation tend à coordonner un seul corpus, en un système ou une synchronie dans laquelle les éléments articulent l'unité d'une configuration idéale. Dans une archive, il ne doit pas y avoir de dissociation absolue, d'hétérogénéité ou de secret qui viendrait séparer (secerner), cloisonner, de façon absolue. Le principe archontique de l'archive est aussi un principe de consignation, c'est-à-dire de rassemblement. (Derrida, 1995, p. 14, itálicos no original)

A consignação desdobra-se, homofonicamente, em *con-signação* de um espaço a uma finalidade e em *con-signação* da simultaneidade sincrónica do conjunto dos signos que o instituem enquanto arquivo. Na institucionalização do arquivo inscrevem-se a lei que o consagra e o direito que o autoriza.

Derrida sublinha ainda a natureza eminentemente técnica do arquivo, isto é, a sua vinculação a tecnologias de inscrição específicas e, por conseguinte, à natureza produzida do evento enquanto registo arquivável: «Non, la structure technique de l'archive *archivante* détermine aussi la structure du contenu archivable dans son surgissement même et dans son rapport à l'avenir. L'archivation produit entant qu'elle enregistre l'événement.» (Derrida, 1995, p. 34) O duplo nexa entre lei e arquivo, por um lado, e entre tecnologia e arquivo, por outro, revela-nos a sua função na construção da própria ordem política: «Nul pouvoir politique sans contrôle de l'archive, sinon de la mémoire. La démocratisation effective se mesure toujours à ce critère essentiel: la participation et l'accès à l'archive, à sa constitution et à son interprétation.» (Derrida, 1995, p. 15)

Os estudos críticos do arquivo têm continuado a explorar as concetualizações gerativas de Foucault e Derrida, aplicando-as a objetos históricos, sociológicos, artísticos e literários de índole diversa (Laermans & Gielen, 2007; Vismann, 2008; Smith & Stead, 2013; Walsham, 2016; Skarpelis, 2020). A produtividade das noções de arquivo como sistema-enunciado e como registo-memória é extensiva ao campo da arte contemporânea, na qual encontramos muitos artistas em vários campos disciplinares — fotografia, cinema, artes performativas, artes visuais — a desenvolver obras em diálogo explícito com aquelas concetualizações (Blaufuks, 2014; Macãs de Carvalho, 2014; Craveiro, 2016; Belo, 2019). A arte arquivística, caracterizada pela exploração dos arquivos como dispositivos mnemónicos das sociedades, é hoje uma prática global (Alphen, 2015; Birkin, 2015; Carbone, 2020).

2. Mediologia

A transformação da noção de arquivo pode ser observada nos inúmeros projetos de digitalização de coleções e acervos de arquivos, bibliotecas, mediatecas e museus. A criação de arquivos digitais, concebidos como repositórios de fac-símiles, transcrições de documentos manuscritos e impressos, versões digitais de gravações áudio e vídeo, coleções de fotos digitais de obras de arte ou virtualizações 3D de espaços e obras constituem extensões da noção de arquivo ao espaço eletrónico da rede. Tal como aconteceu com a biblioteca digital enquanto metáfora do espaço arquitetónico da coleção, também o arquivo digital se tornou uma extensão metafórica do espaço físico dos arquivos e dos seus sistemas classificatórios. No universo informacional pós-World Wide Web, a engenharia informática e a ciência da informação remodelaram e expandiram os esquemas classificatórios herdados dos sistemas de conhecimento e de administração que instituíram os arquivos na sua condição medial anterior.

A natureza dinâmica da memória digital representa a substituição da lógica espacial do arquivo como espaço estático de memória administrada pela lógica temporal da transmissão de dados. O arquivo transforma-se assim numa metáfora universal para essa disponibilidade dinâmica e temporizada de armazenamento de dados nos *media* digitais permanentemente executáveis e transmissíveis em rede. A arquivabilidade é redefinida pela transmissibilidade eletromagnética e pela natureza abstrata da digitalidade, com o efeito paradoxal de reforçar o arquivo tradicional no próprio ato de remediação:

What remains from the past in archives is the physical trace of symbolically coded matter, which in its materiality is simply present in space. The more cultural data are processed in electronic, fugitive form, the more the traditional archive gains authority from the very materiality of its artefacts (parchment, paper, tapes) — an archival retro-effect. (Ernst, 2004, p. 47–48)

Mas a digitalização do arquivo não implica apenas o reforço retroativo da autoridade artefactual da materialidade dos registos — efeito da remediação digital sobre a singularidade do documento analógico —, ela resulta igualmente na transformação da noção de documentabilidade e arquivabilidade, na medida em que o artefacto digital (nascido digital ou digitalizado) depende da microtemporalidade técnica da inscrição-reprodução-transmissão eletrónica.

Esta alteração ontológica da condição dos documentos, por um lado, e a captura e transmissão presentificada do real característica dos meios audiovisuais, por outro, têm sido extensivamente teorizadas (Kittler, 1999, 2010). Destacamos o trabalho de Wolfgang Ernst, cujos ensaios de arqueologia e filosofia dos *media* procuram apreender a especificidade da presença do tempo no processamento de sinais e os efeitos afetivos da experiência mediada em tempo real (Ernst, 2013, 2016, 2021).³ A ênfase na operacionalidade e na autonomia da agência temporal das máquinas mediais traduz-se numa cronopoética: «Electronic and digitized media not only mirror traditional time concepts but generate original figures of temporal processuality; they are thereby allowed to be called “chronopoetical.”» (Ernst, 2016, p. vii–viii).

Ainda que à custa de uma certa des-historicização e des-politização dos dispositivos e aparelhos enquanto criações sociais, como sublinha Jussi Parikka (2013, p. 9), o foco de Ernst nos princípios técnico-matemáticos de funcionamento dos *media*, designadamente naqueles meios que descreve como “time-critical media”, abre uma perspetiva nova para compreender a natureza medial da própria

3 Ver, neste volume, o capítulo do autor.

INTRODUÇÃO

MANUEL PORTELA & DANIELA CÔRTEZ MADURO

temporalidade histórica. A temporalidade não-hermenêutica dos meios de inscrição automática — em particular do fonógrafo, da televisão, do computador e da rede — tem implicações para a percepção e para a experiência do tempo histórico.

Na década de 1990, a exploração da hipertextualidade e da hipermedialidade digital como dispositivos técnicos de representação textual reforçou a noção de que os novos princípios de agregação e organização permitiam casar tecnologia e teoria textual. A conectividade eletrônica como propriedade material dos processos de produção e recepção textual literalizava o princípio geral da intertextualidade como condição da semiose do texto escrito. As estruturas arborescentes e hierarquizadas dos sistemas de classificação e das fronteiras entre gêneros das unidades discretas sobre papel sofria a concorrência das estruturas associativas e rizomáticas das redes digitais.

Foi neste contexto de experimentação com a digitalização de textos, imagens e registros de som e de imagem em movimento que a figura do arquivo digital emergiu. Centenas de arquivos literários digitais, dedicados a corpora representativos de toda a tradição textual, multiplicam os modelos de remediação textual (McGann, 2001; Italia & Bonsi, 2016; Battershill et al., 2017; Pizarro & Guzmán, 2018). Extensão metafórica do conceito de arquivo enquanto espaço arquitetônico, institucional e classificatório, por um lado, e enquanto coleção de documentos, obras e objetos, por outro, o arquivo digital tornava-se num novo gênero digital baseado na agregação de modelos de dados, bases de dados, objetos digitais, algoritmos de pesquisa e interfaces (McGann, 2007).

A reflexão de Ed Folsom sobre o *Walt Whitman Archive* é elucidativa acerca desta translação concetual e técnica da noção de arquivo para o universo pós-WWW:

What happens, then, when we move Whitman's rhizomorphic work into a data base, put it online, allow for the webbed roots to zig and zag with everything the database incorporates? [...] Our goal when we began this project in 1996 was to make all of Whitman's work freely available online: poems, essays, letters, journals, jottings, and images, along with biographies, interviews, reviews, and criticism of Whitman. [...] Not only is Whitman's work rhizomorphic, so also is a database, and *The Walt Whitman Archive* is now a huge database. Our choice to try editing all of Whitman on the Web derived from our belief that, while Whitman was primarily a maker of books, his work resists the constraints of single book objects. (Folsom 2007, p. 1573)

Uma certa teoria acerca da rizomaticidade de *Leaves of Grass* e do conjunto dos textos escritos por Whitman funciona como justificação para a agregação e integração de todos os seus textos escritos — publicados e inéditos, acabados e inacabados — e dos escritos sobre a sua obra num único espaço de representação. À rizomaticidade da obra soma-se assim a rizomaticidade do arquivo digital, simultaneamente revelação da teia de ligações inerentes à condição textual e imposição da lógica hipertextual do meio digital aos testemunhos textuais de Whitman e sobre Whitman. Esta estratégia de remediação de obras literárias e arquivos textuais passou a ser um dos modelos principais do arquivo digital, que combina edição documental com edição crítica. Instrumento crítico e interpretativo de recontextualização das obras num vasto corpus documental — muitas vezes o conjunto de todos os escritos de um autor —, o arquivo digital impõe o rizoma, a rede e a totalidade de um conjunto aberto como princípios de representação.

3. Re-Auto-Meta-

O objetivo deste volume de *Cibertextualidades* é observar e analisar formas e práticas contemporâneas de arquivo, quer através de ensaios críticos, quer através de apropriações e intervenções artísticas. Os prefixos *re-*, *auto-* e *meta-* pretendem evocar a reconstrução em curso da noção e das práticas de arquivo, a produção artefactual do sujeito como item arquivável e a integração em larga escala de múltiplos arquivos promovida pelos sistemas digitais. A arquivabilidade da temporalidade histórica criada pelos meios de inscrição automática e a especificidade da reprodutibilidade digital são tópicos abordados quer teoricamente, quer com base em estudos de caso.

Rearquivo designa os processos críticos de reorganização e revisitação dos arquivos, incluindo a transformação do arquivo em matéria-prima de criação em práticas da arte contemporânea. *Autoarquivo* remete para a história social e política dos dispositivos de arquivamento do sujeito nos processos de burocratização que mantêm e instituem o poder do Estado, mas também para as formas contemporâneas de autoarquivamento coletivo na tecnocultura dos metadados e dos megadados. *Meta-arquivo* pretende aludir aos processos de simulação e reconfiguração que permitem a extensão do conceito a modelos digitais e à radical transformação da arquivização do tempo presente criada pelos *media* audiovisuais e computacionais.

O livro estrutura-se em três partes: “Construir o arquivo”, “Remediar o arquivo” e “Recriar o arquivo”. Os eixos concetuais *re + auto + meta* atravessam cada uma das três partes, mostrando que a reflexão atual sobre o arquivo resulta de uma nova intersecção entre processos tecnocientíficos de inscrição (escrita, impressão, fotografia, fonografia, cinema, meios audiovisuais em tempo real e digitalização generalizada das mediações técnicas anteriores), lugares institucionais de arquivamento e discursos disciplinares sobre o arquivo. Desse amplo campo discursivo, cruzam-se aqui sobretudo perspectivas da crítica textual, das humanidades digitais, da sociologia comparada, da arqueologia dos *media* e da teoria da arte contemporânea.

“**Construir o arquivo**” (Parte I) visa responder a perguntas relacionadas com o processo de construção de um arquivo, nomeadamente, quais os métodos utilizados na seleção dos artefactos; qual a natureza artefactual e medial das suas coleções; quais os momentos históricos que o arquivo tenta representar; qual a história particular de determinados arquivos; quais as formas de acesso aos artefactos; qual a importância do arquivo na salvaguarda da memória; quais os sistemas de indexação e catalogação utilizados; que dispositivos técnicos e institucionais condicionam a sua organização; que percursos de investigação são sugeridos pelo arquivo.

Em «**The real thing**», o autor **João Dionísio** reflete sobre o processo de construção e reconstrução de arquivos que acolheram as obras de Fernando Pessoa, Mário Cesariny e M. S. Lourenço. Neste texto, Dionísio analisa várias abordagens ao arquivo, nomeadamente o uso criativo do mesmo, o qual contrasta vivamente com uma ideia de arquivo como um espaço imutável destinado ao simples depósito organizado de documentos. João Dionísio salienta que o arquivo é apenas parte de um todo. Dependentes do escrutínio de um editor, existirá sempre um conjunto de documentos que não encontrarão o seu caminho em direção a um arquivo. Situado entre espólio e edição, o arquivo é assim, para o autor, um veículo de imaginação.

Em «**Vida em Ficheiro: epistemologia e teoria arquivística**», de **A.K.M. Skarpelis**, a autora apresenta o enquadramento *Life on File* [*Vida em Ficheiro*], que recorre a metodologias qualitativas em sociologia, à biblioteconomia e às ciências da informação, bem como ao conhecimento reunido sobre arquivos

INTRODUÇÃO

MANUEL PORTELA & DANIELA CÔRTEZ MADURO

criados e instrumentalizados por entidades governamentais ao longo da história. Embora baseado em arquivos estatais, mais concretamente em arquivos japoneses e alemães que documentam métodos de classificação racial e de naturalização, Skarpelis explica como este enquadramento poderá ser aplicado a casos individuais, auxiliando sociólogos, nomeadamente aqueles que assumem uma perspetiva comparatista e transnacional, a documentar a vida social.

Já em «**Temporalizar o presente, re-presentificar o passado: para uma epistemologia medial de afetos temporais induzidos tecnologicamente**», Wolfgang Ernst centra-se na forma como os *media* tecnológicos (em particular o fonógrafo, a rádio, a televisão e o computador em rede) têm vindo a alterar as noções de presença e de passagem do tempo. Neste artigo, Ernst demonstra como as tecnologias de mediação munidas da capacidade de representar a realidade ao mais ínfimo detalhe e em tempo real reconfiguram a nossa relação com o passado e com o “agora”.

Enveredando pela área das humanidades digitais, o texto «**Um arquivo para a literatura digital brasileira e algumas questões concretas**», de Manaíra Aires Athayde e Rejane Rocha, permite ao leitor vislumbrar o processo de construção do ATLAS da Literatura Digital Brasileira ao mesmo tempo que conhece alguns resultados suscitados pelo uso de tecnologias digitais na análise do corpus que integra este arquivo digital. Para além de salientar uma sintonia entre o Concretismo e a literatura digital, e de efetuar uma análise das mutações sofridas pela literatura digital brasileira nos últimos anos, as autoras indicam o caminho para novas possibilidades de investigação em torno deste arquivo.

“**Remediar o arquivo**” (Parte II) aborda questões como a redefinição do arquivo pelos sistemas digitais; os processos de agregação algorítmica que reconstelam as relações entre coleções e arquivos; a ubiquidade das práticas de autoarquivo na construção da memória individual e coletiva; a mediação técnica das noções de arquivo aberto e arquivo público, incluindo iniciativas curatoriais, educativas e artísticas de uso de arquivos em múltiplos espaços sociais. A digitalização geral da cultura resultou numa reconfiguração material e metafórica das figuras e das práticas de arquivo. Estas passaram a depender das redes da computação em nuvem e do software de processamento de artefactos digitais, seja de objetos originalmente digitais, seja de digitalizações que reproduzem objetos analógicos.

«**Arquivar o arquivo: o processo de mediação do Arquivo do Romancero Tradicional em Língua Portuguesa**» é um texto dedicado a um arquivo originalmente construído para acolher documentos analógicos ou dependentes da comunicação oral. Neste artigo, Sandra Boto discute de que forma o meio digital poderá, à semelhança das narrativas de tradição oral que visa arquivar, permitir a recuperação da memória. O texto de Sandra Boto partilha ainda com o leitor uma descrição do processo de mediação digital de um arquivo, tecendo, simultaneamente, uma breve história das tecnologias de armazenamento digital utilizadas desde os anos 90.

Giorgia Casara e Simão Palmeirim Costa apresentam, em «**MODERNISMO.PT: contributos de um arquivo para repensar um conceito**», uma descrição do processo de arquivo, em meio digital, do espólio de Almada de Negreiros e Sarah Affonso. O carácter diversificado dos documentos que integram hoje o arquivo MODERNISMO.PT terá gerado inúmeros desafios ao nível da catalogação, design e programação. As dificuldades e soluções encontradas ao longo do desenvolvimento do projeto «Modernismo Online: Arquivo Virtual da Geração de Orpheu», que permitiu a criação do site www.modernismo.pt, são registadas pelos autores deste artigo, onde a noção de modernismo é igualmente revisitada como consequência do processo de transição dos diferentes artefactos para o meio digital.

Amelia Sanz, autora do artigo «**Bibliotecas y colecciones digitales: ¿son reciclajes culturales?**», aplica a política dos três Rs, largamente difundida como forma de sensibilização ambiental, ao arquivo. A prática benéfica, consciente e coletiva de reciclagem é mobilizada pela autora como forma de preservar o ecossistema cultural em que o arquivo se inscreve. Neste texto, Sanz repensa o modo como temos vindo a seleccionar, organizar, arquivar e aceder a artefactos, salientando a necessidade de devolver vida aos mesmos, atribuindo-lhe novas funções, bem como de existir uma cooperação para fazer face à cacofonia de práticas de arquivo e à obsolescência tecnológica.

Adotando a mesma metáfora da reciclagem, **María Goicoechea de Jorge**, recorre, no texto intitulado «**Rec-Lit: Un repositorio de estrategias de reciclaje cultural y literario en la era postdigital**», ao repositório digital Rec-lit para efetuar um estudo sobre práticas de arquivo contemporâneas. Neste texto, a autora propõe uma reciclagem dos materiais arquivados através de um exercício colaborativo de «mid-reading» que, entre a *leitura próxima* e a *leitura distante*, permite encontrar coordenadas numa era pós-digital marcada pela transitoriedade e hibridização.

Em «**Dados, modelos e interpretações: rumo a uma filosofia das humanidades digitais**», **Teresa Numérico** rejeita também a ideia que as práticas de leitura distante permaneçam intocadas pela interpretação subjetiva. Em vez de uma aparente pureza dos dados, a autora reconhece a existência de uma colaboração entre ambas as abordagens, frisando que a natureza algorítmica dos dados já contém em si uma interpretação que se prende com a escolha dos mesmos e com a forma como estes são representados. O presente artigo apresenta ainda uma discussão sobre diversos desafios colocados às humanidades digitais enquanto prática de conhecimento baseada na digitalização dos artefactos e dos arquivos.

Por fim, «**Recrutar o arquivo**» (Parte III) acolhe dois tipos de intervenção: explorações críticas das práticas de arquivo nas artes, bem como apropriações e reinterpretações artísticas de obras/artefactos integrados em arquivos, sejam registos escritos, visuais, sonoros ou fílmicos. Os ensaios e intervenções artísticas seleccionados ilustram usos do arquivo em domínios da arte contemporânea em que esta prática se tornou especialmente significativa.

Em «**As Constelações de Daniel Blaufuks: Um Atlas Definitivo Sem Versão Definitiva**», **Sandra Camacho** propõe um percurso pelas obras de Daniel Blaufuks, focando-se no carácter curatorial e arquivístico da obra deste artista, e na sua relação com a obra de Aby Warburg, *Mnemosyne* (1924–1929). Ao longo deste percurso, Camacho reflete sobre a forma como a função de autor e a função de colecionador se cruzam no trabalho de Blaufuks, ao mesmo tempo que discute a diferença entre coleção e arquivo.

O texto de Sandra Camacho é seguido por três trabalhos artísticos cujos autores recorrem às suas bases de dados e às suas memórias (ou às memórias de outros) para explorar criativamente diversas aceções da palavra “arquivo”. No primeiro desses trabalhos, «**Arquivo e Consignação: contactos**», **José Maçãs de Carvalho** centra-se no processo de indexação e arquivamento das suas próprias fotografias, evidenciando a mutação ao nível do significado sofrida por uma seleção de imagens, quando reorganizadas em três painéis. A justaposição das imagens e do texto evidencia a emergência da narrativa como efeito arquivístico.

Em «**Cartas de Soudos, ou a colecção que me olhava**», **Joana Craveiro** coleciona impressões e memórias em torno de um grupo de fotografias adquiridas numa feira. Nas cartas de Joana Craveiro, escritas num Verão em Soudos, é possível conhecer algumas reflexões sobre a relação entre fotografia e memória, assim como sobre o impacto da reprodução técnica da imagem no processo de reconstrução do passado.

INTRODUÇÃO

MANUEL PORTELA & DANIELA CÔRTEZ MADURO

Para finalizar este volume dedicado ao conceito de arquivo, encontramos o trabalho de Duarte Belo intitulado “**Labirinto errático: habitar, representar o arquivo**”. Neste texto, **Duarte Belo** descreve uma viagem às Aldeias do Xisto iniciada no dia 13 de agosto de 2021, ao mesmo tempo que tece um percurso ao longo do seu próprio arquivo de imagens, explorando intersecções entre realidades paralelas, na esperança vã de cartografar a memória.

O trabalho de registo fotográfico do território português e de organização contínua desse registo proliferativo, que caracteriza a obra de Duarte Belo, pode servir-nos como instanciação material e conceptual da problemática ensaiada neste volume (Athayde, 2021). Com efeito, o paradoxo do registo como paragem do fluxo do tempo e testemunho dos lugares, por um lado, e como multiplicação caótica de imagens que é necessário voltar a organizar de cada vez que se revisitam, por outro, parece adequar-se a uma experiência em que as tecnologias de registo digital tornaram quase impossível não gerarmos ações arquiváveis em permanência. De certo modo, é como se as tecnologias de memória se tivessem tornado elas próprias geradoras do caos contra o qual cada registo parece querer lutar. Ações-registos continuamente arquiváveis, na sua escala avassaladora, ficam sujeitos aos movimentos entrópicos da própria existência.

Obras citadas

- Alphen, E. van.** (2015). *Staging the Archive: Art and Photography in the Age of New Media*. Reaktion Books.
- Athayde, M. A.** (2021). Duarte Belo e a génese do arquivo. *MATLIT: Materialidades da Literatura*, 9(1), 211–235. https://doi.org/10.14195/2182-8830_9-1_13
- Baron, J.** (2014). *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. Routledge.
- Baron, J.** (2020). O Efeito Arquivo: Imagens de Arquivo como uma Experiência de Recepção. *Lumina*, 14(2), 134–157. <https://doi.org/10.34019/1981-4070.2020.v14.31518>
- Battershill, C., Southworth, H., Staveley, A., Widner, M., Willson Gordon, E., & Wilson, N.** (2017). *Scholarly Adventures in Digital Humanities: Making the Modernist Archives Publishing Project*. Springer International Publishing.
- Belo, D.** (2019). *Fazeres de Unidade para a Génese de um Atlas*. Ar.Co - Centro de Arte e Comunicação Visual. <https://arco.pt/site/news/282/2019-03-19>
- Birkin, J.** (2015). Art, Work, and Archives: Performativity and the Techniques of Production. *Archive Journal*. <http://www.archivejournal.net/?p=6114>
- Blaufuks, D.** (2014). *Toda a Memória do Mundo—Parte Um / All the Memory of the World—Part One*. INCM.
- Carbone, K.** (2020). Archival Art: Memory Practices, Interventions, and Productions. *Curator: The Museum Journal*, 63(2), 257–263. <https://doi.org/10.1111/cura.12358>
- Caswell, M., Punzalan, R., & Sangwand, T.-K.** (2017). Critical Archival Studies: An Introduction. *Journal of Critical Library and Information Studies*, 1(2). <https://doi.org/10.24242/jclis.v1i2.50>
- Craveiro, J.** (2016). «Que teatro é este?»: Pensamento e Processo de Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas. *Sinais de Cena, Série II*, 1, 27–48. <https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2016.0004>
- Derrida, J.** (1995). *Mal d'archive: Une impression freudienne*. Galilée.
- Elsaesser, T.** (2016). *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*. Amsterdam University Press.

- Erlil, A., & Nünning, A.** (Eds.). (2005). *Cultural Memory Studies; An International and Interdisciplinary Handbook*. De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110922639>
- Ernst, W.** (2004). The Archive as Metaphor: From Archival Space to Archival Time. *Open*, 7, 47–52.
- Ernst, W.** (2013). *Digital Memory and the Archive* (J. Parikka, Ed.). University of Minnesota Press.
- Ernst, W.** (2016). *Chronopoetics: The Temporal Being and Operativity of Technological Media*. Rowman & Littlefield International.
- Ernst, W.** (2021). *Technólogos in Being: Radical Media Archaeology and the Computational Machine*. Bloomsbury.
- Foster, H.** (2004). An Archival Impulse. *October*, 110, 3–22. <https://doi.org/10.1162/0162287042379847>
- Foster, H.** (2018, outubro 11). You Have a New Memory. *London Review of Books*, 40(19). <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v40/n19/hal-foster/you-have-a-new-memory>
- Foucault, M.** (1969). *L'archéologie du savoir*. Gallimard.
- Giannachi, G.** (2016). *Archive Everything: Mapping the Everyday*. The MIT Press.
- Hoskins, A.** (Ed.). (2018). *Digital Memory Studies: Media Pasts in Transition*. Routledge, Taylor & Francis Group.
- Huhtamo, E., & Parikka, J.** (Eds.). (2011). *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*. University of California Press.
- Italia, P., & Bonsi, C.** (2016). *Edizioni Critiche Digitali: Edizioni a Confronto*. Sapienza Università Editrice.
- Kittler, F. A.** (1999). *Gramophone, Film, Typewriter* (G. Winthrop-Young & M. Wutz, Trans.). Stanford University Press.
- Kittler, F. A.** (2010). *Optical Media: Berlin Lectures 1999* (A. Enns, Trad.; English ed). Polity Press.
- Laermans, R., & Gielen, P.** (2007). The Archive of the Digital An-archive. *Image and Narrative*, 17. http://www.imageandnarrative.be/inarchive/digital_archive/laermans_gielen.htm
- Lowry, J.** (2020). *Archival Discourses: International Intellectual History of Archival Studies Research Network*. Archival Discourses. <https://archivaldiscourses.org>
- Lowry, J., & MacNeil, H.** (2021). Archival Thinking: Archaeologies and Genealogies. *Archival Science*, 21(1), 1–8. <https://doi.org/10.1007/s10502-020-09355-8>
- Macãs de Carvalho, J.** (2014). *Arquivo e Memória: Circuitos Mnemónicos*. Universidade de Coimbra.
- McGann, J.** (2007). Database, Interface, and Archival Fever. *PMLA*, 122(5), 1588–1592.
- McGann, J.** (2001). *Radiant Textuality: Literature after the World Wide Web*. Palgrave.
- Parikka, J.** (2012). *What is Media Archaeology?* Polity Press.
- Pizarro, J., & Guzmán, D. P.** (Eds.). (2018). *Ilusión y materialidad: Perspectivas sobre el archivo*. Ediciones Uniandes.
- Røssaak, E.** (Ed.). (2010). *The Archive in Motion: New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*. Novus Press.
- Russell, C.** (2018). *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Duke University Press.
- Skarpelis, A. K. M.** (2020). Life on File: Archival Epistemology and Theory. *Qualitative Sociology*, 43(3), 385–405. <https://doi.org/10.1007/s11133-020-09460-1>
- Smith, C., & Stead, L.** (Eds.). (2013). *The Boundaries of the Literary Archive: Reclamation and Representation*. Ashgate.
- Spieker, S.** (2008). *The Big Archive: Art from Bureaucracy*. MIT Press.
- Stoler, A. L.** (2009). *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*. Princeton University Press.
- Vismann, C.** (2008). *Files: Law and Media Technology* (G. Winthrop-Young, Trad.). Stanford University Press.
- Walsham, A.** (2016). The Social History of the Archive: Record-Keeping in Early Modern Europe. *Past & Present*, 230(suppl 11), 9–48. <https://doi.org/10.1093/pastj/gtw033>

SECÇÃO 01

CONSTRUIR O ARQUIVO

THE REAL THING¹

JOÃO DIONÍSIO

¹ A investigação para este artigo enquadra-se no âmbito do projeto UIDB/00214/2020, FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P.

Resumo

Num mundo contemporâneo caracterizado pela facilidade de acesso a reproduções e a experiências virtuais, o arquivo é frequentemente entendido como um santuário da coisa-ela-própria, «the real thing». É a instância a que se costuma recorrer na busca de resposta a problemas interpretativos, na tentativa de decidir entre explicações alternativas e na procura nostálgica de um tempo que já não é o nosso. Este artigo procura enquadrar algumas questões suscitadas pelo conceito de arquivo, nomeadamente a tensão entre programas restritivos de reconstrução através de relíquias de poucos tipos e programas irrestritivos de reconstrução também através de relíquias, mas pertencentes a um número de tipos mais amplo. No fim, propõe-se que ambos os programas, embora diferentes, servem sobretudo como veículos de imaginação.

There were moments when I was oppressed by the serenity of her confidence that she *was* the real thing.

Henry James, «The Real Thing»

Introdução

A expressão «the real thing» foi usada por Ivo Castro quando, em 1989, caracterizou o aparato segundo o modelo que dele definiu para a edição crítico-genética de Fernando Pessoa. Tratava-se então, em época anterior à difusão massiva da digitalização aplicada a objetos arquivísticos, de garantir a existência, através de uma circunstanciada descrição verbal, de um parceiro do microfilme no acesso virtual ao documento. O leitor, na ausência de outro meio, imaginaria o documento ao consultar aquelas fichas descritivas e assim poderia estimar a distância entre o ponto de partida, os materiais guardados num espólio, e o resultado de operações intelectuais realizadas sobre esse ponto de partida, a edição (Castro, 2013, p.187).

Os significados de que está investida a expressão «the real thing» apontam para uma aura do documento arquivístico (Benjamin, 2006) que tem sido variamente sublinhada nos últimos tempos. Em diferentes períodos do passado recente, o documento de arquivo tem sido objeto de particular atenção de acordo com pontos de vista disciplinares diversificados. No entanto, independentemente do enfoque académico, o acesso massivo a formas eficientes de arquivamento ocasionou um interesse generalizado por esta matéria. Por isso, já no início da década de 80 do século passado, Pierre Nora observava que, tendo os historiadores abandonado o culto do documento, era, à data, a sociedade como um todo, que se apegava à conservação documental (cf. Allison, 2021, p. 80).

A questão do documento e do arquivo permanece central hoje, no plano académico e artístico. No domínio universitário, deve assinalar-se a proliferação de arquivos digitais (McGann, 2014) e a análise de certas obras literárias sob a perspetiva arquivística. É o caso, instigante e discutível, da abordagem que Mark Byers faz dos «Malatesta Cantos», de Ezra Pound, à luz da chamada «archival poetics», segundo a qual a função do autor americano seria mais a de curador do que de escritor criativo (Byers, 2021, pp. 46, 48). Também no âmbito desta poética, a criação de Kenneth Goldsmith, *The Weather*,

resultante da junção de vários boletins meteorológicos sob a forma de um livro é, para Byers, um ato radical de conservação, uma transcrição de material áudio que de outra maneira se poderia perder (Byers, 2021, p. 58).²

Quanto à relação precisa entre materiais de arquivo e a edição, tem-se observado um alargamento do seu âmbito: de documentos de referência para a fixação do texto, passando pelo estatuto de instrumentos genéticos para a compreensão de como foi sendo elaborada uma determinada obra, até à coincidência com a própria noção de obra (cujo conceito se vê assim nitidamente expandido). A relação de contiguidade entre arquivo e edição encontra-se emblematicamente ilustrada na criação conjunta de um arquivo dedicado a Goethe e da edição da sua obra por iniciativa da grã-duquesa Sofia de Saxe-Weimar (cf. Grésillon, 2016, pp. 101–102). Os materiais arquivísticos para a compreensão genética da obra podem ser exemplificados com os rascunhos de *The Waste Land* acompanhados pelos comentários de Ezra Pound (Haughton, 2021, p. 36) ou com a tomada de consciência de que o formato do suporte pode ter determinado o recurso ao encavalgamento num poema de John Updike, «I love small-city people,» (Gill, 2021, pp. 100–101). Por fim, a deslocação do conceito de obra de maneira a incluir o que um escritor não publicou está materializada nos termos da decisão que levou o Estado português a designar o espólio pessoano como «tesouro nacional» (Oliveira, 2008; *Diário da República*, Decreto 21/2009, de 14 de Setembro).

No campo das artes, a protagonização do arquivo enquanto matéria e assunto de criação tem sido notável. É verdade que, neste particular, o tratamento artístico dado ao arquivo não é de agora, bastando pensar-se na novela *The Aspern Papers*, de Henry James, publicada em 1888, para já não falar — conquanto aqui o assunto tenha uma incidência menos estrutural — no tópico do manuscrito encontrado, segundo a configuração que lhe é atribuída em várias obras de ficção do romantismo e de períodos anteriores. Mas as explorações ficcionais ou semi-ficcionais de arquivos existentes, como *The Archivist*, de Martha Cooley, ou *Letters to Camondo*, de Edmund De Waal, evidenciam uma tendência que parece mais nítida no nosso tempo do que em períodos mais ou menos remotos (De Waal, 2021; Anderson et al., 2021, p. 21; Haughton, 2021, pp. 26–27, 29) e que ganha uma condição diferenciada quando a constituição de um arquivo prevê, desde o início, a integração de uma componente criativa (Anderson, 2021, p. 143; Portela, 2022, pp. 163–169).

Estes e outros fatores têm contribuído para uma reavaliação da *presença* na experiência estética (Gumbrecht, 2004), bem como para uma reconfiguração ampla, por gradação, do que é «the real thing». O presente artigo visa tratar estas questões de acordo com certos aspetos da constituição, e estado atual, de arquivos literários de escritores portugueses. O artigo distribui-se por três secções: uma secção sumaríssima sobre o carácter seletivo do conteúdo arquivístico; uma parte central sobre a aspiração a uma ideia de totalidade; um remate sobre o papel da imaginação no uso do arquivo. Todo o ensaio é atravessado pela tensão metonímica entre arquivo como conjunto documental e na qualidade de espaço onde este conjunto é guardado.

2 Esta é aliás uma situação semelhante à mencionada por Castro, quando fala da razão para o carácter ostensivamente descritivo do aparato: «Devido ao mau estado de conservação do espólio de Pessoa, há o risco real de certos manuscritos se apagarem definitivamente antes de terem sido lidos e publicados» (Castro, 2013, p. 187). Sobre as inclinações (neste caso mais editoriais do que arquivísticas) por parte de Kenneth Goldsmith relativamente ao seu trabalho criativo, veja-se o que afirmou numa palestra: «There's nothing I love more than transcription; I find few things more satisfying than collation» (Byers, 2021, p. 58).

Parte

Qualquer arquivo, por muito substancial que o seu conteúdo seja, é sempre uma parte de um conjunto maior. No caso dos espólios individuais, tratando-se de conjuntos orgânicos de documentos, «independentemente da sua data, forma e suporte material, produzidos ou recebidos por uma pessoa jurídica», nunca todas as peças produzidas e recebidas são passíveis de conservação integral (Alves, 1993, p. 7). A primeira razão por que nem todos os documentos se preservam resulta de o próprio autor poder ter procedido à destruição de parte do que escreveu. É sabido que Almeida Garrett terá rasgado vários documentos (ou, em formulação positiva, fez uma escolha do espólio literário a deixar à posteridade), antes de passar os seu papéis a D. Pedro Pimentel Brito do Rio (Lima, 1948, p. I). Este constitui um direito fundamental no caso de um arquivo privado: o produtor do arquivo decidir livremente sobre o que produziu (Oliveira, 2010, p. 8).

Após a morte do escritor, certas responsabilidades passam para a esfera dos sucessores, normalmente familiares. Uma vez realizada esta passagem de gestão, também os sucessores podem ser sujeitos de práticas de seleção. É conhecida a surpresa com que a comunidade pessoana soube da existência de um acervo de cerca de 2000 peças guardado pela família do escritor, décadas depois de o Estado português ter adquirido (assim se pensava) a totalidade do espólio (Castro, 2013, p. 202). Finalmente, nada impede que um arquivo pessoal — sem intervenção do próprio produtor ou da sua família — sofra extravios indesejáveis. José Manuel dos Santos refere-se sem meias palavras a estes desmandos testemunhados na última casa de Mário Cesariny: «Nos últimos tempos, quando a morte já o tinha feito entrar na sua sombra, esta casa assombrou-se e passou a ser percorrida pelos vultos de todos os aproveitadores, abusadores, especuladores, aldrabões, vigaristas, mistificadores. Dali, levaram pinturas, desenhos, esculturas, manuscritos, livros, papéis, dinheiro» (Santos, 2014, p. 14).

A ideia de que nem toda a documentação pertencente a um espólio literário individual tem de transitar para um arquivo público assenta em vários argumentos. O principal, até por resultar de um artigo constitucional, diz respeito à privacidade: certos documentos fazem parte da esfera privada do escritor, devendo por isso ser preservados de olhares de terceiros (pelo menos durante um período a estimar, segundo as decisões dos herdeiros)³. Quanto mais tempo tenha passado sobre a morte do escritor, maior é a probabilidade de não ser melindrosa esta transição; quão mais próximo estivermos desta data, mais sensível se revela esta mudança. Assim, no caso do espólio de M. S. Lourenço, que morreu a 1 de Agosto de 2009, os seus papéis foram integrados no Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea logo em 27 de Maio de 2010. Por sugestão minha, as cartas enviadas por Lourenço à segunda mulher, Sylvia Wallinger, e as dela recebidas, não foram integradas no arquivo (à data não se conservava a correspondência com a primeira mulher, Manuela Bio); as agendas, que parece terem servido para anotações de carácter particular, também não foram incluídas. Noutra plano, as fotografias não fizeram parte do lote destinado à Biblioteca Nacional, em resultado de uma decisão conservadora quanto à tipologia documental, mas ainda de princípios de reserva. Claro que as noções de privacidade vão mudando no tempo, no espaço e, em última instância, não são imunes a diferentes visões de pessoas

3 Constituição, artigo 26, n.º 1: «A todos são reconhecidos os direitos à identidade pessoal, ao desenvolvimento da personalidade, à capacidade civil, à cidadania, ao bom nome e reputação, à imagem, à palavra, à reserva da intimidade da vida privada e familiar e à proteção legal contra quaisquer formas de discriminação».

que vivem na mesma época e na mesma geografia.⁴ Neste aspeto, a prática adotada em relação ao espólio de M. S. Lourenço foi guiada por algo semelhante ao que se verifica na segunda parte de *Câmara Clara*, de Barthes: o impulso para a escrita desta segunda parte é elegíaco, ativado pela morte da mãe do autor, cujas fotografias são descritas sem que sejam reproduzidas (Barthes, 2000).

Todo

Como assinala Derrida, uma questão colocada pelo arquivo é onde começa o que está fora, onde traçar a fronteira entre o que nele deve entrar e o que fica no seu exterior (Derrida, 2001, p. 18; Howe, 2021, p. 125). Em alternativa à evidência de que num arquivo não se pode ter tudo, há quem defenda que um arquivo tem de ter tudo o que pode ter. O princípio subjacente à constituição do arquivo nestes termos opõe-se à ideia de que há documentos dispensáveis (e nada seria dispensável porque na lógica inclusiva do arquivo não há lixo e tudo o que é estranho só o é antes de passar a ser familiar) (Anderson, et al., 2021, p. 1).

Começemos por algumas tipologias que excedem o entendimento restritivo de que num espólio literário só documentos literários têm direito de cidadania. No espólio de M. S. Lourenço foi integrado um número de faturas referentes a um cliente de nome Manuel da Pena. As faturas em si não têm interesse, mas o nome registado (que de facto designa M. S. Lourenço) sinaliza um modo de tratamento, em vigor em certo comércio local na vila de Sintra, que se relaciona quer com a sua ascendência familiar, quer com a evocação de uma zona de capital importância para o entendimento da sua obra. A inclusão destas faturas aponta para um arquivo organizado de maneira tal que uma porção razoável dos documentos nele integrados foi acolhida devido ao potencial hermenêutico que se lhes associou. Algo de semelhante sucede, aliás de maneira mais radical,⁵ no espólio de John Updike, onde por sinal também se encontra uma fatura de um canalizador conservada para esclarecimento do poema «Bikd» (e da respetiva epígrafe) (Gill, 2021, p. 98).

Os documentos que não dispõem deste potencial são por vezes reduzidos a uma função fetichista, tanto por quem não os valoriza, como por quem os aprecia. Segundo o *Dicionário Houaiss*, «fetiche» designa um «objecto a que se atribui poder sobrenatural ou mágico e se presta culto». Não é por acaso que o livro sobre a coleção de autógrafos de Pedro Corrêa do Lago se intitula *La Magie du Manuscrit* (Nelson, 2019) e que Gail Crowther fala do prazer intenso de tocar nas cartas e manuscritos de Sylvia Plath, dizendo ter experimentado por isso uma «uncanny revivification» da escritora (Anderson, 2021, p. 145).

Compreensivelmente, esta espécie de taumaturgia — ditada pelo contacto sem intermediários — não é viabilizada *in toto* por representações editoriais. Mas, a ser feita uma edição destes documentos, os afincados fundamentalistas não aceitam menos do que uma representação de todas as particularidades que uma mediação editorial permita. A seguir à «real thing», só mesmo um fac-símile ou, de maneira mais

4 Na exposição obituária da Biblioteca Nacional de Portugal dedicada a M. S. Lourenço foi mostrado um aerograma por ele enviado a Cristovam Pavia no qual dizia sentir-se incapaz de cumprir o ideário católico como o fazia o seu destinatário. Os termos da missiva levaram uma visitante a dizer que aquele aerograma era portador de escrita íntima, inadequada a exibição.

5 A organização autoral deste arquivo fez com que a função dos materiais preservados fosse estritamente a de auxiliar interpretativo, tendo ficado arredada uma visão mais larga dos documentos de função vazia (cf. Anderson et al., 2021, p. 9; Gill, 2021, pp. 92–93, p. 103).

perturbante, uma edição diplomática radical. Estando o modelo representacional especialmente patente nestas tipologias editoriais, é útil convocar as reservas que ele suscita a Manuel Portela:

The possibility of facsimile representation of the original in high resolution and the consequent mapping of textual marks by means of topographical transcriptions—made according to a grid system of spatial coordinates—testifies to this fetishism and monumentalization of the material object. (Portela, 2022, p. 31)⁶

O modelo performativo preferido por Portela não é adepto, claro está, da iconicização típica das práticas estritamente colecionistas, que fazem do documento o equivalente a um quadro ou uma escultura (não sendo nem um quadro nem uma escultura). Bem entendido, há uma componente performativa na reunião de objetos com um denominador comum de proveniência (por exemplo, a constituição de um arquivo), componente essa que também se manifesta quando, encontrando-se eles expostos em exibição, alguém os admira. A ação parece reduzir-se no entanto ao exercício fático de reunir o que conserva aquele traço e ao exercício semelhante de o reconhecer.

Parte do impulso para o modelo representacional, contudo, parece não se esgotar no fetiche. É o impulso de quem não sabe (ainda) o valor funcional (interpretativo, cultural) de um determinado traço num documento, mas que pensa poder vir a saber ou pensa que alguém poderá vir a saber mais tarde. Assim, no tocante à conservação de documentos que, à partida, não têm outro valor a não ser o de proveniência, joga-se uma espécie de aposta, de esperança no futuro. É disto que fala Susan Howe ao referir-se a objetos e textos que a surpreendem de maneiras que não podem ser estabelecidas por estimativas apriorísticas de significados ou de valores (Anderson et al., 2021, p. 1). Susan Howe chega a aludir a objetos ou manuscritos arquivados como um «pre-articulate empty theatre», no qual um pensamento pode ser surpreendido no momento em que é visto (Anderson, 2021, p. 145).⁷ Observemos um caso destes, de teatro vazio em estado anterior à fala.

No espólio de Almeida Garrett guarda-se um exemplar de mão da edição publicada em 1844 de *Frei Luís de Sousa*. O exemplar, indica-se no anterosto, é reservado para o uso do próprio Garrett. Escassamente anotado, o texto não foi propriamente revisto, sobrando apenas umas poucas marcas não-verbais: na p. 219, um traço sobre o c de «Advertencia» no título; na p. 227, o sinal «+» na margem direita, alinhado com a expressão «repertorios estrangeiros»; na p. 231, o primeiro b de «suberba Africal!» está sublinhado a lápis e há outro sinal «+» inscrito na margem direita com o mesmo lápis. Que interesse podem ter estas anotações? À partida nenhum. Mas o raciocínio do organizador de arquivos está sempre orientado para o futuro e, neste particular, nota-se algum isomorfismo entre os sinais em forma de cruz patentes neste exemplar e aqueles de que se serviu Garrett para organizar, também na margem, o rascunho da «Memória» que precede o drama *Frei Luís de Sousa*. É pouco? É de facto pouco, é quase nada, mas, se não se tivesse preservado aquele exemplar com base no argumento de que quase não tem anotações e nenhuma delas importa, a hipótese de alguma marginália garrettiana ter função organizativa não poderia sequer ser colocada.

6 A alternativa seria o modelo de simulação: «This archaeological fetishization of the material document would ignore the performative dimension of the symbolic acts of which the documents can only contain traces» (Portela, 2022, p. 188; cf. também p. 198).

7 Particularmente ilustrativas da questão fetiche, no sentido de um vazio disponível para ser preenchido, são duas peças de Ashford-Brown: um objeto musealizado com o título «Fragment mystérieux» e a legenda subtítular «Je ne sais plus de quoi il s'agit»; ou, em direção semelhante, uma colher com a legenda «Morceau d'une cuillière sans histoire». No primeiro caso, alguém virá a saber do que se trata? No segundo, alguém saberá a história daquele utensílio? Os objetos apontam sempre para o futuro (Anderson et al., 2021, imagens 15 e 17).

O exemplar de mão de *Frei Luís Sousa* pode servir de pretexto para uma observação acerca de como são móveis as fronteiras que delimitam a esfera do arquivo. Esta mobilidade é mais notável quando o documento deixa de ser visto de modo independente, como na arquivística clássica, e entra em ação o chamado modelo sistémico, que presta mais atenção à informação (histórica, espacial e temporal), independentemente da categoria documental (ex.: documento de arquivo, de biblioteca ou museu) (Oliveira, 2010, pp. 13–14). O interesse sistémico pelo objeto arquivístico tem-no projetado como uma peça em articulação com outras unidades do conjunto. A peça ganha por isso uma existência sobretudo relacional, o que por seu lado conduz a uma redefinição do conjunto: papéis por certo, mas também objetos que estão ali ao lado? E, já agora, as estruturas que os contêm? Observa-se, assim, o impulso para alargar o âmbito da «real thing», de entidade manipulável a uma unidade mais complexa e inclusiva.

A perspetiva sistémica foi precisamente adotada no tratamento do espólio de Mário Cesariny, com a consequente dificuldade de nem sempre se ter conseguido estabelecer diferenças entre o que é o «objecto/documento de arquivo, objecto/documento de biblioteca ou objecto/obra de arte» (Oliveira, 2010, p. 20). A abordagem sistémica visava respeitar também a ordem original do produtor, que foi possível manter quanto aos documentos, mas que se revelou de execução inviável no caso das obras de arte, pois estas «perderam o contexto da habitação onde estavam inseridas e a informação que transmitem fora desse contexto é bastante diferente, pois deixam de estar incluídos num espaço (a casa) com um conjunto de objectos organizados e associados, de acordo com esse espaço» (Oliveira, 2010, p. 20).

Que outros objetos são esses? Na relação própria de continente e de conteúdo, são aqueles objetos que guardavam os documentos, como assinala Ferreira Lima, com indisfarçável satisfação, a propósito do espólio garrettiano: «os documentos foram arrecadados nas gavetas das duas estantes de Garrett, que possuímos» (Lima, 1948, p. I, nota 1). Além destes dispositivos de acondicionamento, também os livros, sobretudo quando anotados, como no caso visto antes de Garrett, ganham um estatuto de singularidade arquivística semelhante ao documento de espólio. Por isso, Amanda Golden defende categoricamente que os livros dotados de marginália pertençam ao arquivo (Anderson et al., 2021, p. 20). Mas não são apenas os livros os únicos objetos que alargam o âmbito do arquivo. Ao estudar o espólio do escritor Louis MacNeice, Jonathan Allison deparou com o que estava nos bolsos do casaco que ele tinha vestido quando deu entrada no hospital antes de morrer: cartões vários, a carta de condução, um pente, um espelho (Allison, 2021, p. 86). Em sentido ainda mais alargado, o Rosenbach Museum e Collection alberga um substancial espólio de Marianne Moore, mas, além dos papéis e dos livros, preserva ainda o conteúdo da sala de estar da casa que a escritora tinha em Greenwich Village (Anderson et al., 2021, p. 3). O arquivo torna-se assim um simulacro de espaço doméstico, o *lugar* de começo absoluto de que fala Derrida (2001, p. 12; Gill, 2021, p. 103; Howe, 2021, p. 126; Anderson, 2021, p. 145). Em Portugal, um tal alargamento arquivístico pode ser observado no programa do livro *O Núcleo da Claridade* (2011), de Duarte Belo, que, a par dos documentos convencionais do espólio do pai, e além de documentos contabilísticos e contratos, reproduz vestuário, mantas, bilhetes de espetáculo e de transporte, um relógio, carteiras e agendas, um porta-moedas e respetivo conteúdo, uma máquina fotográfica, óculos de mergulho (Belo, 2011, pp. 26–27, 129–133, 162–167).

Esta série de objetos excede em muito as necessidades postuladas por Ivo Castro acerca da leitura especial que não é substituída por nenhuma digitalização. É num estudo que evoca a novela de Vitorino Nemésio, *A Casa Fechada* (1937), que se refere à importância de analisar «o velho e incontornável exame material do documento» (Castro, 2013, p. 203). Como afirma Benjamin, a perfeição da reprodução

técnica não reproduz tudo o que é único, faltando sempre uma coisa: o aqui e agora da obra de arte — a sua existência única no lugar onde se encontra (Benjamin, 2006, pp. 75, 77, 92). Esta *existência única no lugar onde se encontra* é apenas ocasionalmente tratada nas fotografias de Duarte Belo para o já mencionado *O Núcleo da Claridade*, fugindo a certa taxonomia analítica as imagens do interior da casa do Monte Abraão, em Queluz (Belo, 2011, pp. 20–21). O registo dominante é o da análise forense: cada coisa num lugar abstrato, isolado, o sítio fixado, digamos assim, pela arquivística clássica. A *existência única no lugar onde se encontra* nota-se, em contrapartida, num outro trabalho de Duarte Belo, *Em Casas como Aquela*, dedicado a Mário Cesariny. Apesar da pose do escritor (ou, conhecido o escritor, também por causa da sua pose), o protagonista é a casa em versão instantânea, antes das arrumações *post mortem*, tudo em desalinho, na ordem própria de quem vive ali (Belo, 2014).

Veículos de imaginação

Comecei este ensaio com a referência ao aparato como um dispositivo de que o leitor se serviria para imaginar os materiais de arquivo e apreciar o resultado da edição feita com base neles. Concluo, regressando ao tópico da imaginação. Gumbrecht fala da importância da imaginação para o trabalho editorial, aplicado a textos antigos chegados ao presente através de documentos em estado fragmentário, na medida em que, a partir do resto sobrevivente, se imagina a totalidade do que existiu outrora (Gumbrecht, 2003, pp. 5, 15). Seguindo *L'Imaginaire*, de Sartre, Gumbrecht assinala também que as imagens produzidas pela imaginação têm um ar de completude (2003, p. 16). Assim, o garoto de escritório mencionado no *Livro do Desassossego* é um herói da experiência arquivística porque, munido apenas de umas brochuras e pouco mais, realiza a viagem integral:

O único viajante com verdadeira alma que conheci era um garoto de escritório que havia numa outra casa, onde em tempos fui empregado. Este rapazito colecionava folhetos de propaganda de cidades, países e companhias de transportes; tinha mapas — uns arrancados de periódicos, outros que pedia aqui e ali —; tinha, recortadas de jornais e revistas, ilustrações de paisagens, gravuras de costumes exóticos, retratos de barcos e navios. Ia às agências de turismo, em nome de um escritório hipotético, ou talvez em nome de qualquer escritório existente, possivelmente o próprio onde estava, e pedia folhetos sobre viagens para a Itália, folhetos de viagens para a Índia, folhetos dando as ligações entre Portugal e a Austrália. (Pessoa, 2010, p. 305)

O frequentador do arquivo aspira à condição deste garoto de escritório, de acordo com a descrição que Christine Nelson propõe da atração exercida por autógrafos: «Sa magie [da página manuscrita] vient de sa capacité à évoquer la personne ayant un jour posé sa plume sur le papier» ou «Les pages de cet ouvrage nous invitent à faire des efforts d'imagination pour accéder à un univers lointain et éteint» (Nelson, 2019, p. 21). A prova de que a evocação ou o convite funcionam — a merecer confiança um testemunho de parte interessada — chega-nos pelas palavras do colecionador Corrêa do Lago: «J'ai moi-même constaté que les documents écrits à la main sont un lien tangible avec le passé et opèrent comme une sorte de machine à remonter le temps, nous mettant miraculeusement en relation avec les personnes ayant touché ces papiers avant nous et avec la période où ils vécutent» (Lago, 2019, p. 40). Assente que o sucesso do veículo da imaginação depende de quem o guia, uma decisão-chave a respeito dos arquivos de escritores consiste em determinar se, de maneira mais espartana, o acervo tem dimensão estritamente documental ou se outros objetos também serão considerados. Conforme escreve Ivo Castro, há quem destine o seu arquivo pessoal a uma casa-museu, «onde autógrafos confraternizam com cachimbos na função diminuída de memorandos da figura do escritor» (Castro, 2013,

p. 194). Por sinal, o cachimbo figura no caderno intitulado *Livro de apontamentos* de António Nobre, a par de outros memorandos:

Coisas que desejo pour le moment: | – Velocipede | – Sapata | Annel-de-ferro | Cachimbo de páu francez | D. Antonio | Toilettes | Porte-monnaie de seda | Sacca de tabaco de malha | Fato de banho | Halières | Numeros do «Echo de Paris» | Spiritismo: sociedade, revista. | Chave-antiga | Eça de Queiroz [ilegível] (Nobre, 1983, p. 130)

A dificuldade de separar cachimbos de documentos literários é ilustrada pela circunstância de, neste mesmo caderno, duas folhas adiante se encontrar uma anotação na qual António Nobre testa títulos para o seu volume de poesia: «Títulos do livro: Eu, Planícies, Arvores, Chorões, Antonio, Valle de Lagrymas, Valle de Dores, Vida, Elegias, Ladainhas, Sò» (Nobre, 1983, pp. 130 e 133). À semelhança do que se verifica neste caderno, no arquivo parece caber tudo o que se quiser. Na certeza porém de que, mais ou menos cachimbo, já cá não está quem falou.

Referências bibliográficas

- Allison, J.** (2021). Louis MacNeice and his Archives. In L. Anderson, M. Byers, & A. Warner (Eds.), *The Contemporary Poetry Archive. Essays and Interventions* (pp. 80–91). Edinburgh University Press.
- Alves, I.** (1993). *Dicionário de terminologia arquivística*. Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro. Organismo de Normalização Sectorial para a Informação e do Documento.
- Anderson, L.** (2021). Opening the Box: exploring the Bloodaxe Archive. In L. Anderson, M. Byers, & A. Warner (Eds.), *The Contemporary Poetry Archive. Essays and Interventions* (pp. 143–158). Edinburgh University Press.
- Anderson, L., Byers, M., & Warner, A.** (2021). Introduction: Poetry, Theory, Archives. In L. Anderson, M. Byers & A. Warner (Eds.), *The Contemporary Poetry Archive. Essays and Interventions* (pp. 1–24). Edinburgh University Press.
- Barthes, R.** (2000). *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Vintage Books.
- Belo, D.** (2011). *O Núcleo da Claridade. Entre as palavras de Ruy Belo*. Assírio & Alvim.
- Belo, D.** (2014). *Cesariny. Em Casas como Aquela*. Sistema Solar (Documenta).
- Benjamin, W.** (2006). *A modernidade*. Assírio & Alvim.
- Byers, M.** (2021). Archival Poetics: Containing Multitudes. In L. Anderson, M. Byers, & A. Warner (Eds.), *The Contemporary Poetry Archive. Essays and Interventions* (pp. 46–62). Edinburgh University Press.
- Castro, I.** (2013). *Editar Pessoa*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- De Waal, E.** (2021). *Letters to Camondo*. Chatto & Windus.
- Derrida, J.** (2001). *Mal de Arquivo. Uma impressão freudiana*. Relume.
- Gill, J.** (2021). *On Efficiency: John Updike's Poetry Archives*. In L. Anderson, M. Byers & A. Warner (Eds.), *The Contemporary Poetry Archive. Essays and Interventions* (pp. 92–110). Edinburgh University Press.
- Grésillon, A.** (2016). *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. CNRS Editions.
- Gumbrecht, H. U.** (2003). *The Powers of Philology. Dynamics of Textual Scholarship*. University of Illinois Press.
- Gumbrecht, H. U.** (2004). *Production of presence. What meaning cannot convey*. Stanford University Press.
- Houghton, H.** (2021). T. S. Eliot and Derek Mahon: A Tale of Two Archives. In L. Anderson, M. Byers & A. Warner (Eds.), *The Contemporary Poetry Archive. Essays and Interventions* (pp. 25–45). Edinburgh University Press.

- Houaiss, A. & Villar, M.** (2013). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Tomos I-XVIII (tomo IX). Temas & Debates.
- Howe, S.** (2021). 'Library of Opaque Memory': Spectral Archives in Brandon Som, Mai Der Vang and Bhanu Kapil. In L. Anderson, M. Byers & A. Warner (Eds.), *The Contemporary Poetry Archive. Essays and Interventions* (pp. 124–142). Edinburgh University Press.
- Lago, P. C. do** (2019). Partager la passion d'une vie. In C. Nelson, *La Magie du Manuscrit. Collection Pedro Corrêa do Lago / The Morgan Library & Museum* (pp. 39–45). Taschen.
- Lima, H. de C. F.** (1948). *Inventário do Espólio Literário de Garrett*. Publicações da Biblioteca Geral da Universidade.
- McGann, J.** (2014). *A New Republic of Letters. Memory and Scholarship in the Age of Digital Reproduction*. Harvard University Press.
- Nelson, C.** (2019). *La Magie du Manuscrit. Collection Pedro Corrêa do Lago / The Morgan Library & Museum*. Taschen.
- Nobre, A.** (1983). *Alicerces seguido de Livro de Apontamentos*. Leitura, prefácios e notas de Mário Cláudio. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Oliveira, A. B. de** (2008). Informação N° 37/DGBNP/2008. <http://www.bnportugal.gov.pt/images/stories/agenda/2008/documentos/inf-37-dgbnb-2008-lurado.pdf>
- Oliveira, M. A. T. de** (2010). *O sistema de informação de Mário Cesariny. Estudo analítico, organizativo para a sua dinamização* [dissertação de mestrado]. Universidade do Porto.
- Pessoa, F.** (2010). *Livro do Desasocego*, tomo I. Edição de Jerónimo Pizarro. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Portela, M.** (2022). *Literary Simulation and the Digital Humanities. Reading, editing, writing*. Bloomsbury Academic.
- Santos, J. M. dos** (2014). Em Casas como Aquela. In D. Belo, *Cesariny. Em Casas como Aquela* (pp. 7–15). Sistema Solar (Documenta).

***VIDA EM FICHEIRO:* EPISTEMOLOGIA E TEORIA ARQUIVÍSTICA**

A.K.M. SKARPELIS

Resumo

O dilema epistemológico colocado à disciplina de história aplica-se igualmente à sociologia: como podemos fazer afirmações sobre pessoas, eventos e processos com base em registos de arquivo? Este artigo desenvolve um enquadramento chamado *Life on File* [*Vida em Ficheiro*] que conjuga os pontos fortes das metodologias qualitativas em sociologia e um interesse na forma como os Estados moldam as populações, com a atenção dada pela biblioteconomia e pela ciência da informação à produção documental e antropológica, bem como ao conhecimento histórico acerca das intersecções entre arquivos, conhecimento e poder. O trabalho de enquadramento tem três componentes: o ato de recuperação da vida, processos e eventos; a transformação da vida num registo; o percurso de um ficheiro desde a sua recolha até à preservação e utilização. O resultado é uma teoria metodologicamente rigorosa e globalmente móvel. Empiricamente, o artigo baseia-se em trabalhos de campo com um cariz histórico e comparativo sobre a classificação racial e as práticas de naturalização levadas a cabo pelo Estado e documentadas em arquivos japoneses e alemães. Embora o enquadramento esteja alicerçado na pesquisa em arquivos estatais, a sua utilidade estende-se a outros tipos de arquivos e registos. Além disso, fornece aos sociólogos um roteiro sobre como usar arquivos em casos individuais, bem como efetuar investigação comparativa e transnacional.

O arquivo é como uma matéria-prima, o que não é o mesmo que dizer que é um material originário ou um material não trabalhado; pelo contrário, é o que nos foi disponibilizado, o que nos foi apresentado, uma espécie de doação e, como tal, representa — para futuros grupos de interesse, futuros públicos — uma espécie de dívida. (Osborne, 1999, p. 57)

Forjados à imagem dos humanos que os criam, os arquivos são mortais com aspirações à imortalidade. (Daston, 2017, p. 329)

Introdução: dilema arquivístico da sociologia

Cada subárea sociológica enfrenta o desafio metodológico de decidir como fazer afirmações sobre o mundo social. O que o historiador Reinhart Koselleck chamou de dilema epistemológico fundamental da história — fazer declarações cujo valor de verdade é baseado em registos de arquivo, embora reconhecendo que qualquer afirmação feita pelo historiador será relativa — é igualmente pertinente para a investigação sociológica (Koselleck, 2004). Tilly subdividiu este problema em três componentes: 1) de que forma o fenómeno de interesse deixa vestígios? 2) como pode um investigador obter ou observar estes vestígios? 3) como podemos reconstruir o que tem interesse no fenómeno e compreender uma relação causa/efeito (Tilly, 2002)? Para os sociólogos que trabalham com e através de arquivos, isto significa perguntar como podemos fazer afirmações sobre o mundo social com base em registos de arquivo, muitas vezes documentos textuais armazenados em repositórios institucionais. Se a história é produzida a partir do que o arquivo oferece (Fuentes, 2016), os sociólogos cujo trabalho é baseado em arquivos precisam de compreender melhor as implicações epistemológicas em torno da recolha, análise e interpretação de documentos de arquivo — o processo de «produção de conhecimento sobre a vida social» (Reed, 2010, p. 20). Charles Tilly, por sua vez, afirmou que «toda a investigação social repousa (...) [sobre] duas teorias: uma teoria que explica o fenómeno em estudo, outra teoria que explica a produção de evidências sobre o fenómeno» (Tilly, 2002, p. 248).

VIDA EM FICHEIRO: EPISTEMOLOGIA E TEORIA ARQUIVÍSTICA

A. K. M. SKARPELIS

Aqui, defendo analogamente que tanto a teoria sociológica como a metodologia de investigação são responsáveis por considerações epistemológicas — questões relacionadas com «a criação e divulgação do conhecimento em áreas particulares de investigação» (Steup, 2017) — em torno dos arquivos. Consequentemente, este artigo procura tornar manifestas as práticas epistemológicas qualitativas dos sociólogos, seguindo a vida *no* ficheiro, bem como a vida *do* ficheiro, desde a criação da realidade documental a um estado final de arquivização e análise.¹ Neste texto, pergunto como a vida — a vida de pessoas individuais, interações, atividades organizacionais ou processos burocráticos — é capturada num ficheiro e em arquivos e, por sua vez, como ambos moldam o produção de conhecimento sociológico.

A materialidade dos documentos toma frequentemente a forma de objetos concretos e planos que ostentam um texto feito de tinta e papel, mas há muito que os cientistas da informação têm afirmado que tudo pode ser um documento desde que transporte informações (Briet, 1951; Buckland, 1997). Existem outras pesquisas que distinguem documentos de registos, atribuindo o primeiro ao formato, e este último à sua proximidade com a ação (Yeo, 2011). Este artigo ignora deliberadamente a distinção entre registos e documentos, utilizando os termos ficheiro, documento e registo de forma quase intercambiável e definindo funcionalmente um ficheiro como *evidência física intencionalmente gerada e organizada, que foi processada propositadamente para registar ou transmitir informações*.

Empiricamente, o artigo baseia-se em exemplos de trabalho de campo arquivístico, de cariz histórico e comparativo, sobre processos de racialização levados a cabo nos impérios multiétnicos e anexionistas alemão e japonês, e que foram recolhidos, ao longo de anos, numa dúzia de arquivos na Ásia, Europa e Estados Unidos da América. Embora os registos sejam específicos — históricos e não contemporâneos, estatais e não privados ou organizacionais, autoritários e não democráticos, ficheiros individuais e não relatórios organizacionais, ficheiros em papel e não vídeos — o enquadramento da vida em ficheiro aplica-se igualmente ao trabalho sociológico baseado em registos de arquivo recolhidos noutros períodos e localizações geográficas. Focado em questões de conhecimento, poder, Estado, e no que podemos saber sobre o mundo social, o projeto espera ser relevante para uma série de subcampos sociológicos: a sociologia organizacional, tratando a criação da realidade documental como um processo organizacional e, portanto, rastreável e legível; a sociologia cultural e política, desmontando o modo através do qual os significados que podemos recuperar dependem de estruturas de poder específicas, de processos organizacionais e da ação de arquivistas profissionais; a sociologia comparativa histórica, proporcionando um enquadramento para pensar o contraste entre conjuntos de dados distintos; a etnografia através do rastreio de formas de inscrição e de performatividade; e os métodos sociológicos para percebermos melhor o que significa realizar «boas» pesquisas baseadas em registos inevitavelmente «maus».

Inferências a partir de relíquias?

Avaliar o valor probatório dos registos materiais na formulação de afirmações de verdade sobre o mundo social constitui um desafio metodológico significativo. Na sua crítica à grande sociologia histórica, Goldthorpe indicou que a capacidade de fazer declarações sobre «factos históricos» depende, em

1 Claro que os arquivos não são apenas a prerrogativa dos sociólogos qualitativos; os sociólogos quantitativos e computacionais baseiam-se cada vez mais nos arquivos e também beneficiam da integração de uma compreensão menos restritiva das fontes de dados nas nossas análises, em vez de relegá-las para uma secção sobre as inevitáveis limitações do trabalho.

grande parte, de fazer «inferências a partir das relíquias» (Goldthorpe, 1991, p. 213). Em comparação com os investigadores que geram evidências através da conceção e recolha dos seus próprios dados, os historiadores ficaram, nesta perspetiva, presos a «comunicações objetificadas», lidando frequentemente com documentos textuais, cujas características determinantes são a finitude e a incompletude. O que a bifurcação metodológica de Goldthorpe ignora é que os investigadores que trabalham com registos de arquivo não estão de forma alguma vinculados aos limites de um determinado arquivo, nem se cingem a usar documentos «tal como estão». De facto, aqueles que recorrem aos arquivos como principal fonte de dados frequentemente produzem novos dados. Exemplos disto são a combinação de documentos existentes em conjuntos de dados que podem ser analisados de formas que são inacessíveis àqueles que analisam cada documento isoladamente;² a geração de dados totalmente novos, entrevistando aqueles que são mencionados nos ficheiros através da história oral e outras formas de entrevista e a recuperação de fontes de dados suplementares que não se limitam aos acervos do arquivo. Assim, a acusação de relíquias incompletas postulada por Goldthorpe, quando contraposta a metodologias mais satisfatórias e formas de produção de factos sociológicos ricas em dados, é insustentável. Mais do que isso, sugere falsamente uma dicotomia entre investigadores que usam passivamente arquivos e aqueles que geram ativamente dados.

Ainda assim, a crítica, geralmente aceite, de Goldthorpe à grande sociologia histórica, tal como exemplificada por Theda Skocpol e Barrington Moore, a qual liga evidência e argumento de formas ténues e arbitrárias, gera pontos de partida metodológica e hermeneuticamente produtivos (Goldthorpe, 1991, p. 222; Moore, 1966; Skocpol, 1979). Por exemplo, a crítica à finitude e incompletude ignora que os documentos gerados por outros têm uma série de méritos que quaisquer dados que possamos gerar não têm — desde o facto de os documentos possuírem uma vasta quantidade de informação que transcende o valor informativo contido nos textos que armazenam, até ao que os historiadores consideram ser o padrão de ouro probatório: retirar significado de documentos escritos com um propósito diferente. A extração de informações suplementares que excedam a informação textual, bem como as práticas de leitura periféricas, são aquilo que justifica o uso sociológico de registos de arquivo, evitando assim que a investigação se cinja unicamente a um processo puramente extrativo e positivista. Uma perspetiva sociológica qualitativa sobre arquivos baseia-se na investigação de documentos e do arquivo em disciplinas irmãs³ e potencia a capacidade de a sociologia colocar em primeiro plano questões de poder, conhecimento e subjetividade.

O enquadramento *Vida em Ficheiro* tenta contribuir para a incursão sociológica na investigação arquivística, desenvolvendo um argumento sobre a epistemologia na investigação arquivística que destrinça processos de construção e organização de conhecimento tecidos em torno da recuperação, reconstrução e representação de eventos, processos e pessoas. Como tal, o projeto opõe-se a formas positivistas de tratar o arquivo como repositório de factos e, portanto, uma fonte descomplicada, mesmo que frustrantemente incompleta, para a extração de informação. Fazendo uso da divisão tripartida de Tilly, uma fenomenologia do arquivo e de ficheiros procura:

1. *A recuperação da vida* — seja pessoas, processos ou eventos — a partir de ficheiros, procedimento através do qual a vida é desalojada do papel e pessoas e processos são reanimados por motivos diversos;

2 Isto coloca desafios técnicos, porque os ficheiros raramente têm a mesma estrutura documental; ver Salminen et al. (1997).

3 Estes incluem, mas não estão de forma alguma restritos à história, antropologia, história da ciência, ciências documentais, arqueologia, biblioteconomia e ciência da informação.

VIDA EM FICHEIRO: EPISTEMOLOGIA E TEORIA ARQUIVÍSTICA

A. K. M. SKARPELIS

2. a criação de provas documentais extraídas da vida social, isto é, *a transformação da vida num registo*;
3. o *arquivamento* desta evidência documental, que acompanha a vida do ficheiro à medida que este se move entre espaços institucionais, físicos e intelectuais.

No fundo, a minha análise começa de muitas maneiras, com grandes questões acerca do poder, da política e do conhecimento. De que forma estes documentos e arquivos são politicamente usados e abusados e quais são as suas implicações para o uso contemporâneo e assíncrono de ficheiros pelos investigadores? Segundo, que tipo de objeto é um documento? Como objetos gerados por pessoas e instituições, os documentos vão além do mero texto e têm propriedades performativas. Terceiro, explo-ro também os arquivos como organizações com interesses e cujas ações estabelecem uma segunda camada performativa que se sobrepõe aos próprios documentos. A conclusão explícita as implicações metodológicas para a comparação, teorização, inferência e seleção de casos.

Vida através do Ficheiro: Estado, poder e arquivos na criação de categorias humanas

As vidas são influenciadas de uma forma muito real quando deixam os seus vestígios em papel. Não é um eufemismo sugerir que os nazis estavam preocupados, se não obcecados, com as tecnologias de construção de pessoas. De acordo com o uso de arquivos efetuado pelo regime nacional-socialista (NS), ser encontrado no arquivo poderia ser vantajoso caso se quisesse provar o estatuto ariano, enquanto estar ausente do mesmo poderia ser prejudicial; por outro lado, ser mencionado em registos religiosos poderia significar deportação e morte, pois o regime poderia utilizar os registos para identificação, deportação e homicídio (Adler, 1974; Majer, 2003). Afinal, o projeto de limpeza étnica do NS exigia a identificação confirmada daqueles que o governo procurava escravizar ou assassinar, mas também daqueles que procurava assimilar como alemães, na esperança de realojamento, repatriamento e germanificação. Perversamente, então, dar a vida — através de um registo que foi preservado nos arquivos — também poderia levar a tirar a vida daqueles cuja existência havia sido marcada no papel com o intuito de determinar a sua deportação e assassinato.

Os Estados e os seus arquivos

Ficheiros, processos de manutenção de registos e arquivos são elementos cruciais no estabelecimento do poder do estado moderno. Quando escreveu sobre a organização racional das relações de autoridade sob a forma de democracia, Max Weber sustentou que a «gestão do escritório moderno baseia-se em documentos escritos (os ‘ficheiros’)» (Weber, 2013 [1922], p. 957), e que a administração burocratizada resultou num «sistema de dominação que era praticamente indestrutível» (p. 987). Como locais para «depósitos autorizados» de documentos (Ricoeur, 2006 [1978]), os arquivos são concebidos pelos governos para vigiar e controlar, mas também por defensores dos direitos civis como prova em circunstâncias pós-desastre em que é necessário fazer alegações contra o Estado. Os registos do arquivo podem estabilizar ou derrubar Estados modernos, sustentar regimes genocidas, mas também ajudar na construção de novas formas de cidadania após desastres naturais ou guerras (Fassin e D’Halluin, 2005; Hull, 2012; Ogborn, 2007; Petryna, 2013; Raman, 2012; Weber, 2013 [1922]). A Administração dos Arquivos Alemães do Governo Geral estava extremamente consciente da importância dos documentos arquivísticos para a governação da Europa de Leste quando eufemisticamente comentou: «A importância histórica do trabalho construtivo alemão no

Leste requer [...] que os documentos que acompanham os acontecimentos sejam cuidadosamente preservados e recolhidos como testemunhas permanentes do planeamento e criação cultural alemã» (Posner, 1944, p. 226–227).

Embora se pense muitas vezes que estava sob o controlo total de Estados autoritários, a agência arquivística era, na prática, mais ambígua e não pode ser inteiramente entendida como a expressão do poder estatal não adulterado. Assim, a ligação entre Estados e arquivos nem sempre é tão linear como sugerem os argumentos weberianos acerca dos efeitos do reforço positivo entre formas administrativas de manutenção de registos e a expansão do poder estatal. Tomando o caso dos arquivos franceses do pós-guerra e o tratamento de documentos burocráticos da era Vichy, Steinlight encontrou uma relação instável em vez da esperada relação mutuamente constitutiva entre arquivos e Estado (Steinlight, 2017). A expansão do poder alemão sobre os arquivos da Europa de Leste também revela elementos discordantes no que diz respeito ao acesso aos registos. Muitos dos membros do clero da Europa de Leste e dos arquivos locais e regionais não partilhavam o entusiasmo dos nacional-socialistas acerca da descoberta de provas genealógicas referentes a alemães étnicos. Os registos de comunicação entre o Gabinete Central de Imigração em Łódź e o Departamento Central de Raça e Colonização estão cheios de queixas sobre a falta de colaboração dos proprietários de arquivos locais, que se recusavam a colaborar sob o pretexto de excesso de trabalho. A comunicação interministerial do período revela terem existido constantes discussões institucionais entre a Agência de Ligação para a Etnia Alemã, o Departamento Central de Raça e Colonização e o Ministério do Interior em torno do visível fracasso da cooperação institucional e os seus efeitos na eficiência e rapidez da classificação racial e da assimilação. Em resposta, o regime NS investiu recursos sem precedentes na expansão dos arquivos alemães e arquivos recém-aneexados, o que deu aos alemães um acesso sem parelo a documentos locais, que viria a ser valioso em questões de governação quer para recompensar os fiéis do passado quer para governar no presente (Demeter, 1969; Posner, 1944).

Os arquivos contêm um conjunto versátil de documentos que podem ser reutilizados para diferentes projetos políticos no presente. Nesse sentido, a sua utilização estende-se temporalmente para além do seu papel contemporâneo na criação e expansão do poder estatal. Numa monografia sobre arquivos ditatoriais, a historiadora Kirsten Weld mostrou como os arquivos são eles próprios locais de luta política, e, portanto, mais do que simples blocos de construção da política. Na Guatemala, os cartões de identificação a que um arquivista chamou «cadáveres de papel» a necessitar de «ressurreição» (Weld, 2014, p. 2) deixaram de ser uma ferramenta de vigilância para se tornarem numa ferramenta de investigação por crimes de guerra. Esta utilização invertida dos mesmos documentos tem precedentes históricos; um exemplo disso é a forma como os registos na Lista do Povo Alemão (DVL) foram usados em tempo de guerra para tomada de decisões sobre naturalização, passando posteriormente a ser utilizados, após a derrota, na perseguição de pessoas que haviam sido colaboradoras do regime em tempo de guerra. Os mesmos arquivos que foram utilizados para genocídio tornar-se-iam uma ferramenta crucial para identificar os criminosos no período pós-guerra.

Mas os Estados também usam registos históricos para se livrarem da culpabilidade moral. Fritzsche descreveu os projetos arquivísticos como «a presunção de que se podem fazer artefactos e documentos contar histórias muito especiais, mesmo que incompletas, sobre identidade social», sendo que existem instituições que usam registos para estabelecer trajetórias específicas do passado (Fritzsche, 2006, p. 186). Os Estados podem fazer usos estratégicos do arquivo para se livrarem de dívidas históricas e anestesiar o passado — nos casos em que o arquivo representa uma possível ameaça para

o Estado, este tenta controlar as narrativas que possam emergir dos ficheiros. Mbembe chama a este processo «cronofagia»:

A função do arquivo é impedir a dispersão destes vestígios, bem como a possibilidade, sempre presente, de eles poderem eventualmente adquirir uma vida própria quando entregues a si mesmos. Fundamentalmente, os mortos devem ser formalmente proibidos de provocar desordem no presente. (Mbembe, 2013, p. 22).

Neste cenário, em vez de permitirem modos de regresso não autorizados, que poderiam expor o Estado ao ataque, os mortos são devolvidos à vida de forma controlada, a fim de serem silenciados. Este controlo da narrativa é facilitado pela preservação seletiva de registos; da mesma forma, a recusa dos Estados em conceder um estatuto contável às suas populações minoritárias tem revelado ser uma tática bem apurada para negar direitos a populações inteiras, e não têm sido apenas os estudiosos da escravatura a sublinhar silêncios e omissões arquivísticas (Fuentes, 2016; Hartman, 2008; Thomas et al., 2017).

Dimensões temporais dos ficheiros

As formas como os arquivos envelhecem afetam o seu uso político e académico. Os casos de «cadáveres de papel» e de registos do NS demonstram que o uso político dos ficheiros pode ser invertido para servir novos objetivos políticos. As organizações, por sua vez, geram sequências de documentos ao longo do tempo, e as práticas organizacionais de atualização administrativa contínua que produzem uma cópia limpa ou atualizada, após vários rascunhos iniciais, entram muitas vezes em conflito com a procura assíncrona do investigador pela paternidade documental na forma do original não-mutilado (Vismann, 2008, p. 45). No caso do pensamento burocrático racial do Nacional-Socialismo, por exemplo, ao ter acesso a uma sucessão de rascunhos, incluindo emendas manuscritas sobre a definição de conceitos de raça, e comunicação epistolar interministerial sobre vários desses rascunhos, foi possível explicar mudanças na classificação racial recorrendo a eventos geopolíticos (Skarpelis, 2019).

Para além das inversões assíncronas no uso político dos ficheiros e da progressão cronológica das versões documentais, os documentos envelhecem de uma terceira forma: os ficheiros arquivados permanecem estáticos, enquanto o mundo onde eles ainda habitam vai mudando. O filósofo Ian Hacking descreveu a forma como o processo de classificação de pessoas em «categorias humanas» muda fundamentalmente as pessoas designadas. Tendo alterado a forma como os seres humanos se veem enquanto parte de um determinado grupo, a classificação «induz mudanças na autoconceção e no comportamento das pessoas classificadas», que por sua vez leva à necessidade de novas formas de classificação (Hacking, 1995, p. 370). Ele aplicou a expressão «efeitos de retroalimentação» para descrever estes ciclos de classificação, adaptação comportamental e modificação da classificação. Embora ele se estivesse a referir ao impacto da criação de categorias humanas por parte de especialistas científicos, um ato que é definido como «uma espécie de experiência sobre a qual se reivindica conhecimento científico» (Hacking, 1995, p. 369), o modelo em *loop* pode ser transposto para atos estatais de classificação, especialmente no que diz respeito à classificação étnica e racial. Num extremo, Quayshawn Spencer afirma que a classificação da raça é tão comum em recenseamentos «que o significado americano de ‘raça’ é apenas o seu referente, especificamente o referente do discurso racial do recenseamento nos EUA» (Spencer, 2014, p. 1027). Menos expansivamente, sugiro que as formas de classificação estatais, muitas vezes elas próprias um resultado de um processo de múltiplas partes interessadas, têm um impacto forte, mas não exclusivo, na autoperceção e na criação de grupos populacionais (Mora, 2014; Morning, 2005).

O alemão administrado

Voltemos sumariamente à questão de como a história molda o arquivo e como o arquivo molda a história baseando-nos num caso empírico: o de ficheiros pessoais que classificam racialmente os alemães metropolitanos, bem como os europeus do Leste de etnia alemã sob o domínio do NS. Entre 1933 e 1945, um novo tipo de alemão foi criado através de questionários, petições para atualização da cidadania ou «prova de ascendência ariana». Esta prova apenas poderia ser validada através de um longo e dispendioso processo genealógico em que os administradores recorreriam a livros de registos paroquiais da Igreja para determinar quem seria poupado ao assassinato em massa. A fim de evitar a modificação dos livros de registos originais da Igreja, o perito em ciência racial (inicialmente no âmbito do Gabinete do Reich para Pesquisa Genealógica, e mais tarde no âmbito da Comunidade do Povo) começou a emitir cartões de identificação para investigadores de parentesco, de forma a restringir o número de pessoas que podiam aceder aos arquivos — o cartão de identificação necessário era oficialmente chamado de «distintivo de inofensividade».⁴ Por fim, o recurso à classificação racial expandiu-se para a Europa de Leste, onde aqueles que a nação alemã queria incluir e assimilar tinham de ser identificados através de novas tentativas de classificação genealógica e racial ou através das já existentes. Os nazis trouxeram consigo pessoal altamente especializado para gerir os arquivos do Leste Ocupado, bem como burocratas de ligação aos gabinetes locais do Departamento Central de Raça e Colonização (*RuSHA*) que iriam interagir com arquivos e igrejas locais para obter registos genealógicos «raciais» (Huener, 2014).

Mas a forma e a gestão dos registos documentais existentes não se integravam perfeitamente nos objetivos exterminatórios da Alemanha nacional-socialista. Consequentemente, o regime investiu recursos significativos naquilo que hoje seria referido como ciência da informação, incluindo a abertura de convocatórias e concursos sobre como melhor registar, armazenar e administrar centralmente a informação. Já em 1933, o Gabinete do Reich para Pesquisa Genealógica realizara um concurso solicitando submissões para um novo sistema de categorização racial. Intitulado *Anregungen zur Rasseforschung [Recomendações para investigação racial]*, o ficheiro contém vários manuscritos e datiloscritos por investigadores filiados em universidades que delineavam novas formas de categorizar racialmente as pessoas, desenhavam cartões de classificação racial e catalogavam esta informação da forma mais eficiente, acessível e centralmente gerível através de sistemas de arquivo inteligentes (Reichssippenamt, 1933). A primeira entrada é um memorando manuscrito da autoria de um estudante universitário de teologia da cidade de Kiel, na Alemanha do Norte, composto por 41 páginas onde se sugere a criação de um *Quellenamt* (escritório fonte). A preocupação do autor centra-se na eficiência dos processos de recolha e processamento de ficheiros raciais (ver figura 1). Começando com a entrada do ficheiro através da sala de correio, este deveria passar por dez gabinetes diferentes, cada um responsável por uma parte do ficheiro: o gabinete de registo, o gabinete legal, político, médico, psicológico, económico, o gabinete de estrangeiros e o gabinete da ascendência (Reichssippenamt, 1933). Embora nunca implementada, a solução de processamento de Weidemann teria alterado profundamente a materialidade do ficheiro original adicionando-lhe marginália, avaliações, e assim por diante, transformando o ficheiro numa pasta, modificando a pessoa nela contida e tornando o peticionário num ser humano totalmente classificado e racializado.

4 Para os decretos do governo NS sobre a preservação arquivística de livros de registos da igreja, que já haviam começado em 1933, ver Kayser (1939).

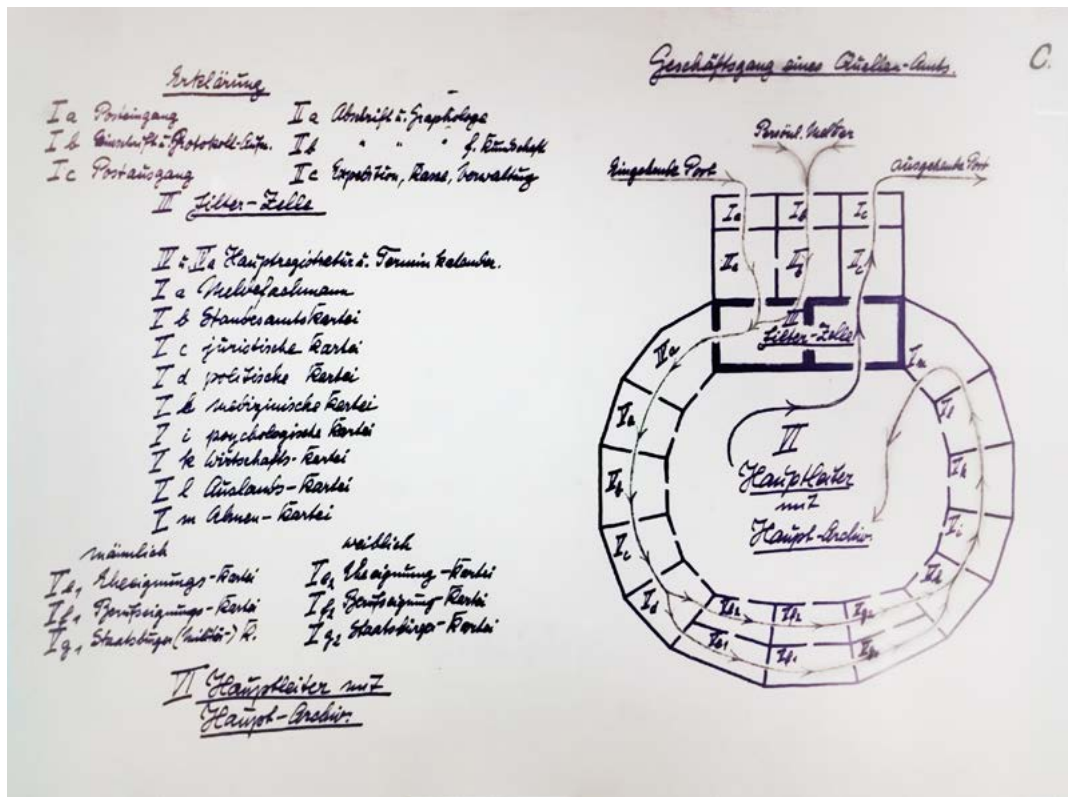


Figura 1. O circuito de um ficheiro no *Quellenamt*, por Ernst Weidemann, estudante de teologia de Kiel (15 de dezembro de 1933)

As novas tecnologias e infraestruturas remodelam a materialidade dos ficheiros e o destino daqueles cujas vidas são banidas no ficheiro. As tecnologias de gravação, triagem e preservação implementadas geraram um novo conjunto de ficheiros — questionários, estatísticas, memorandos ou cartas — que agora se encontram preservados em arquivos. Longe de uma história monodirecional de Estados que extraíam informações de arquivos, o processo de classificação racial mostra como um regime autoritário, com objetivos abertamente declarados de registo e deteção de pessoas, solicitou ativamente sugestões para inovação tecnológica, e a colaboração de instituições existentes, como arquivos e organizações religiosas, para levar a cabo os objetivos paralelos de classificação racial e limpeza étnica. Os arquivos, tal como os ficheiros, agem.

Recuperação de categorias humanas

Chegou o momento de extrair as implicações metodológicas e de ver os arquivos como locais de ação sociologicamente significativa na formação de conceitos, classificações e grupos para algumas metodologias nucleares implementadas na investigação arquivística: a inferência descritiva e rastreamento de processos (Mahoney, 2004). Uma das preocupações da inferência descritiva é a validade da medição, mais especificamente, garantir que os indicadores utilizados para comparar casos permanecem con-

sistentes ao longo do tempo, um objetivo que é desafiado por classificações e conceitos que mudam em resposta à classificação. Num artigo comparativo e teórico, intitulado «Parenthetical Logic: Towards a Sociological Theory of Bracketing, Absence and Erasure» [«Lógica parentética: para uma teoria sociológica de parentetização, ausência e apagamento»], mostrei como os Estados usam subterfúgios linguísticos a fim de se livrarem de populações indesejáveis; ao renomeá-las e ao alterar os critérios legais de pertença, as fronteiras da cidadania e do acesso a outros direitos sociais são rapidamente alteradas (Skarpelis, 2020). Podemos explicar estas alterações recorrendo a enquadramentos conceptuais errantes (Hacking, 1995) ou alterando os níveis de abstração (intensão/extensão), a fim de reajustar o conceito para corresponder às circunstâncias alteradas (Sartori, 1970). As três temporalidades dos documentos e do arquivo — inversão do uso político de um documento ao longo do tempo, sequências de documentos, documentos que ficam desatualizados e que deixam de ser úteis para refletir a identificação social real — são, por sua vez, cruciais para o rastreio de processos, uma ferramenta poderosa que depende de sequenciação adequada para tecer argumentos causais.

Compreender a criação temporalmente variável de documentos a partir da vida organizacional e social impede a omissão acidental de um conjunto de documentos precursores relevantes, a falha na identificação de um enquadramento conceptual errante ou alterações na extensão e intensão de um conceito. Até agora, estabelecemos que os próprios registos agem sobre as pessoas de variadas formas, e que os arquivos são locais significativos de poder possuindo temporalidades distintas. As próximas duas secções centram-se no modo como a natureza dos documentos influencia a forma como a vida surge em ficheiro e como os arquivos definem possibilidades de recuperação.

Vida em Ficheiro: promessa probatória e o ónus da prova

Os documentos não são categorias naturais; têm um contexto social por serem quase sempre registados intencionalmente (Finn, 2018). Este artigo não faz um relato prosopográfico do ficheiro como tecnologia mediática (Lemov, 2015), mas pergunta de que modo a vida surge *em ficheiro*, o que implica fazer perguntas sobre o contexto e o processo de criação documental, incluindo a materialidade dos ficheiros e a sua capacidade de ação. Antes de explicitar as implicações metodológicas e teóricas de pensar através de ficheiros, abordarei individualmente cada uma das três preocupações.

Ficheiros, ficheiros, ficheiros

Como é óbvio, os ficheiros não são transmissões literais do «que aconteceu».⁵ Os ficheiros são vestígios de *alguma coisa*, mas para avaliar no que consiste essa *coisa* precisamos entender a sua materialidade, os seus processos de criação e a sua incorporação nas formas contemporâneas das tecnologias mediais disponíveis. Embora muitas vezes consideremos os ficheiros como um *medium* de transferência diferida (Vismann, 2008, p. 49 ff.), a sua relação com proclamações orais e ação social é complexa e pode seguir um conjunto de lógicas diferentes. Raramente tomando a forma de um relato estenográfico de uma ação social ou uma substituição de atos comunicativos, eles alteram os eventos

5 Mesmo quando alegam fazê-lo, a retórica e a circunstância social real podem divergir significativamente — as *lettres de cachet* [cartas seladas] descritas por Foucault (Foucault, 1979) usam «retórica grandiosa (...) para revestir de importância aqueles assuntos insignificantes» (87) e ostentam a linguagem de Racine e Bossuet para desajeitadamente expressar erudição, classe e estatuto, e assim alcançar os fins desejados.

VIDA EM FICHEIRO: EPISTEMOLOGIA E TEORIA ARQUIVÍSTICA

A. K. M. SKARPELIS

através de conservação e transmissão seletiva no processo de criação documental (mesmo quando estão mais próximos da ação social). Contudo, na sua proximidade com a ação quotidiana, os ficheiros registam, muitas vezes involuntariamente, informações adicionais. As cicatrizes físicas que carregam, provocadas pelo manuseamento e pelo uso — marginália, carimbos, marcas de páginas queimadas —, permitem entender determinada ação que um registo digital de uma transcrição já não permite. Enquanto veículos de significado, os documentos transcendem o conteúdo puramente textual de um registo escrito.

A vida social transforma-se em realidade documental através de atos e processos específicos realizados por organizações; os ficheiros são registos condensados de interação, que agem por meio de seleção, transmissão e armazenamento (Vismann, 2008). Registrar alguma coisa significa fixar um conjunto de significados em vez de outro. *Quod non est in actis, non est in mundo*: este princípio da lei romana, que proclama que aquilo que não está nos registos não está no mundo, também descreve um dos desafios fundamentais enfrentado pelos comparativistas (Taeger, 2002). Neste processo de criação documental da realidade, as pessoas podem desaparecer (quando os ficheiros são destruídos na sequência de desastres, ou são eliminados por percalço burocrático, deixando os não-tão-falecidos a lutar para provar que existem), ser silenciadas (as vozes de súbditos coloniais ou escravos em arquivos coloniais e de plantações) ou mal representadas (como na transcrição errada do inglês afro-americano feita por oficiais de justiça) (Jones et al., 2019; Finn, 2018; Fuentes, 2016). Isto pode acontecer por uma questão de princípio geral ou na progressão temporal dos documentos, desde os rascunhos iniciais até aos rascunhos modificados e cancelados, e às cópias «limpas» aprovadas, quando a conclusão da cópia limpa apaga o *Urtex*t, relegando-o para o reino da ilegibilidade (Vismann, 2008, p. 27).

O que faz exatamente com que a vida acabe por surgir num ficheiro depende sobretudo da infraestrutura, que — tanto sob forma organizacional como tecnológica — é fundamental na definição de quais são os registos que podem ser gerados. Simplificando, a arquivização liga-se à estrutura do campo. Derrida ligou a forma das tecnologias mediais ao próprio desenvolvimento deste campo e, num movimento de «ficção científica retrospectiva», especulou acerca do impacto da tecnologia na criação e conservação de registos de arquivo. A tecnologia não se limita a alterar o «registo secundário» — a preservação de registos já produzidos —, mas pode alterar também a evolução de todo o campo: um conjunto alternativo de tecnologias de comunicação «teria transformado esta história de cima para baixo, e ao nível mais inicial e intrínseco da sua produção, ao nível dos seus próprios eventos» (Derrida, 1995, p. 17). Os *media* formam a base infraestrutural do entendimento, ou, nas palavras inequívocas de Friedrich Kittler, «os *media* determinam a nossa situação» (Kittler, 1987, p. XXXIX). Isto tem consequências, em particular, para o trabalho comparativo. Se as práticas documentais são historicamente específicas, não podemos inferir a presença ou ausência de um fenómeno baseando-nos apenas na documentação sobrevivente. Para obter conhecimento acerca das preocupações normativas e morais, precisamos de compreender o ecossistema da produção de registos, incluindo as prerrogativas específicas das organizações que os geram e preservam.

Ficheiros dentro e através das organizações

Uma vez examinados e escolhidos para preservação num arquivo, os documentos tornam-se depósitos autorizados (Ricoeur, 2006 [1978]). Neste sentido, estão ligados a duas organizações — a organização ou entidade que os criou e a que os armazena. As organizações que geram registos têm interesses, e consequentemente as lógicas e práticas organizacionais contribuem para a (re)formulação de do-

cumentos — estes «não descrevem a ordem [organizacional], nem são provas da existência de uma ordem, mas funcionam antes em representação dela» (Trace, 2002, p. 152). O que os registos fazem é representar uma versão das operações organizacionais que podem ser independentes da prática real, «um relato socialmente derivado, persuasivo e adequado da organização como uma empresa ordenada» (ibid).⁶ Latour batizou os ficheiros como os «mais desprezados de todos os objetos etnográficos», e que, ainda assim, podem ser o objeto que está mais próximo de registar a ação social do passado histórico (Latour, 1986, p. 26). São representações da ordem social e, ao mesmo tempo, tornam-se uma fonte de poder em virtude da redução de complexidade através da inscrição: «Trabalhando apenas em papéis, em inscrições frágeis que são imensamente menos do que as coisas de onde são extraídas, ainda é possível dominar todas as coisas e todas as pessoas» (Latour, 1986, p. 29).

No caso das burocracias do NS, os objetivos «organizacionais» incluíam a categorização racial e a identificação de pessoas vítimas do impiedoso impulso eugénico do regime. Os alvos organizacionais nem sempre foram declarados sem rodeios e, particularmente as burocracias encarregadas de matar, recorreram frequentemente ao eufemismo linguístico para manter plausível a negabilidade pós-derrota. A etnia de alemães da Europa de Leste aparece nos Arquivos Federais Alemães porque o regime NS tinha interesse em identificar e reinstalar esta diáspora para fins de limpeza étnica; registos genealógicos, que eram maioritariamente mantidos nos arquivos eclesiásticos e municipais, tornaram-se assim uma ferramenta para implementar estas políticas raciais. Ser encontrado no arquivo também poderia, por outro lado, proteger desta nova forma de violência, que poderia ir do assédio ao assassinato, se fosse provado, através da Confirmação Ariana, que alguém não era judeu. No Japão colonial, por sua vez, embora os súbditos coloniais estivessem registados em «registos étnicos», a informação contida no seu interior era muito menos multidimensional do que a dos arquivos alemães, pois, aparentemente, o que interessava ao Estado japonês era uma designação étnica abrangente. Na prática, isto significa um rasto de papel de até cem páginas por pessoa para o caso alemão, e pouco mais do que dados demográficos básicos, tabulados em intermináveis cadernetas militares, sobre indivíduos coloniais japoneses. Pessoas radicalmente diferentes emergem substanciadas de variadas maneiras, de tal forma que a utopia da comparação direta tem de ser descartada. Abordagens analógicas à comparação, tais como as de Vaughan ou Simmel, que alinham estruturalmente e mapeiam ligações entre domínios distintos e suas partes, são heurísticas úteis para lidar com estas questões, uma vez que separam o conteúdo social da forma (Vaughan, 2014, p. 64 ff.).

Dorothy E. Smith referiu-se ao fenómeno de tratar o texto como estrutura de significado internamente determinada como tempo do documento, uma instância em que o texto é fixado enquanto feito social (Smith, 1974). Se os ficheiros fixam a vida social, também ajudam a construir a pessoa. São abordagens interacionais dentro dos estudos de organização e da teoria sociológica que revelam de que modo os documentos funcionam como tecnologias de reificação: os documentos captam e fixam pessoas, fazendo um trabalho constitutivo através «das práticas rotineiras textualmente mediadas de pessoas envolvidas nas suas atividades quotidianas» (Cahill, 1998, p. 143; Kameo e Whalen, 2015, p. 210). A prática documental combina com a política de arquivo — se uma pessoa aparece no arquivo, isso dá algumas pistas sobre o seu estatuto. O facto de as pessoas de etnia alemã emergirem dos arquivos muito mais como personagens tridimensionais do que as pessoas de etnia coreana nos arquivos japoneses, não está relacionado com alguma característica individual das próprias pessoas que tentamos reconstruir,

6 Não são apenas as organizações que criam registos. Tal como a recente ascensão do eu quantificado tem demonstrado, os indivíduos registam os outros e registam-se a si próprios também. Ver Lemov (2017) e Gorichanaz (2019).

mas tem tudo a ver com a prática organizacional, com a criação de ficheiros e com as preferências e práticas arquivísticas. A consequente diferença na quantidade de ficheiros disponíveis não significa que os japoneses não estavam preocupados com a classificação racial, mas que, em muitos casos, tiraram conclusões abrangentes para populações inteiras. Interessada na forma como os burocratas fascistas conduziam o seu trabalho de campo racial e antropológico, tive de recorrer a cientistas empregados em museus de folclore para descrições mais detalhadas e individualizadas, bem como aos poucos diários de taiwaneses e coreanos assimilados à força, que foram traduzidos para japonês — o arquivo estatal tornou-se o ponto zero para a minha exploração e teve de ser complementado por pesquisas em coleções privadas e museus, muitos deles situados fora do Japão.

No entanto, mesmo um forte interesse no controlo da população não conduz necessariamente a uma real individuação ou a uma população representada detalhadamente no arquivo. Em *Dispossessed Lives: Enslaved Women, Violence, and the Archive* (2016), Marisa J. Fuentes conta como a única voz que encontrou de mulheres escravizadas durante o século XVIII em Bridgetown, Barbados, foi a referência, nos registos judiciais, aos seus gritos, que se tornaram então «o género histórico dos escravizados no arquivo colonial» (Fuentes, 2016, p. 143). Porém, os subalternos e explorados não são os únicos desaparecidos dos arquivos; muitas vezes, também os super-ricos e outras elites, juntamente com a sua situação material e subjetividades, têm de ser indiretamente reconstruídos. Quer lhes chamemos «os desaparecidos dos arquivos» ou «órfãos documentais», o que têm em comum é uma profunda desconexão às suas vidas tal como estas se encontram e se refletem em ficheiros arquivisticamente preservados.⁷

Inferência e transcendência do «mero» registo

O que torna um ficheiro num «bom» ficheiro? No artigo «‘Good’ organizational reasons for ‘bad’ clinical records» [‘Boas’ razões organizacionais para registos clínicos ‘maus’], Garfinkel descreveu como as pastas de um caso médico mudam de significado dependendo do seu contexto operacional (Garfinkel, 1984). Inútil para fins atuariais, o ficheiro tinha o potencial de se tornar «bom» quando lido como um conjunto de documentos nos quais um potencial contrato terapêutico se poderia basear. Aqui, o bom uso dos ficheiros — um uso em que estes se tornam legíveis e úteis — pressupõe uma forma básica de leitores competentes assente em conhecimentos culturalmente específicos «sintonizados com os seus significados ideológicos, simbólicos e metafóricos» (Garfinkel, 1984, p. 197 ff.). Esta capacidade é tão relevante para os investigadores como para os agentes organizacionais, tal como foi possível perceber quando Naomi Wolf interpretou mal os registos do tribunal vitoriano, considerando a «morte registada» como uma sentença de morte imposta a homens homossexuais, quando na verdade denotava o oposto — a recomendação do juiz para conceder um perdão (Adams-Campbell et al., 2015, p. 114; Cohen, 2019; Sengal, 2019).

Os leitores competentes são um pré-requisito para um adequado acesso hermenêutico ao significado, mas estabelecer credibilidade probatória para fazer afirmações de verdade sobre ações e pessoas

7 Os editores desta edição especial [a autora refere-se à revista *Qualitative Sociology*] salientaram que os sociólogos qualitativos encontraram diferentes soluções para aceder à informação sobre estas vozes em falta, seja através do acesso direto, tal como acontece frequentemente nas etnografias dos pobres, ou indiretamente, para os ricos (as implicações morais deste tratamento diferencial são significativas e merecem um tratamento mais explícito).

passadas requer mais do que isso se o objetivo for evitar uma desmaterialização da fonte.⁸ Para transcender o mero registo, é necessário estar consciente de contextos de produção e disseminação documental. Enquanto sociólogos, gostamos de usar documentos como evidências materiais e como provas de que algo aconteceu. Quando os ficheiros registam simultaneamente o mesmo evento, temos um bom argumento para tratá-los como provas convincentes. Milligan desenvolveu uma lista de critérios internos e externos para determinar o valor probatório da fonte. Depois de estabelecer a autenticidade da fonte (Terá sido forjada? Como podemos provar a sua autoria?), a crítica interna julga o conteúdo, perguntando sobre o contexto de produção do documento: o autor esteve presente no evento que é registado? Caso não tenha estado presente, qual era a distância física e temporal? Quem era o público pretendido? Em que estado de espírito estava o autor (Milligan, 1979)?

De diversas formas, os ficheiros funcionam como protocolos de realidade que invertem o ónus da prova — se algo não está nos ficheiros é necessário provar que terá acontecido. Quando uma leitura literal do ficheiro não é capaz de nos fornecer isso, o padrão de ouro é encontrar documentos que são, na expressão feliz de Marc Bloch, «testemunhas apesar de si mesmos» (Bloch, 1953). Nesta circunstância afortunada, um documento é usado como prova que transcende largamente o propósito original do documento; Milligan chama a esta leitura periférica, e Fuentes refere-se a uma leitura *ao longo do grão do enviesamento* que usa as fontes «para fins contrários» (Fuentes, 2016; Milligan, 1979). Voltando ao início deste artigo e a Goldthorpe, uma vantagem de nos basearmos em dados que não criámos é que esta dupla distância de autoria e de intenção documental fornece uma camada adicional de credibilidade.

Embora os documentos restrinjam a esfera do que é possível dizer através deles, eles «não (...), prescrevem o que pode ser dito. Os historiadores têm uma obrigação negativa para com as testemunhas da realidade passada» (Koselleck, 2004, p. 111). A recuperação da verdade é impossível — afinal, a ação social em tempo real já passou e as reconstruções de eventos «vive(m) na ficção da atualidade» (Koselleck, 2004, p. 111). As fontes controlam o que *não* pode ser declarado, mas fornecem pouca orientação sobre como recuperar uma interpretação do passado. Koselleck usa o exemplo da decapitação de Luís XVI, sobre a qual o único «acto» certo era que uma guilhotina tinha separado a cabeça do seu corpo. No entanto, se este terá sido executado, assassinado ou punido, essa era uma questão *histórica*, e não uma questão *factual*. Um caso mais subtil é descrito pela autora da Alemanha Oriental Christa Wolf, que foi alvo de duras críticas pelo público depois de, na década de 1990, a abertura dos seus ficheiros nos arquivos da Stasi ter revelado que ela havia sido uma informadora menor da Stasi. Escrevendo que a «perversa montanha de ficheiros se transformou numa espécie de Graal negativo em busca do qual se faz uma peregrinação para experienciar a verdade, o julgamento ou a absolvição», ela reflete que «[r]ealmente, nada melhor poderia ter acontecido aos Stasi depois do facto: banais e tacanhos administradores de ficheiros e fetichistas de informação produzem agora as provas do Estado e recebem, mais uma vez ou, em alguns casos, verdadeiramente pela primeira vez, o poder de julgar os destinos dos seres humanos» (Gitlin, 1993). Sejam amplos ou escassos, os registos de arquivo são arrastados para uma série de projetos políticos. Enquanto na experiência de Christa Wolf foi dado um peso desproporcionado a um pequeno número de ficheiros ambíguos, há casos em que, apesar de

8 Na sua análise do «caso» sociológico, as preocupações manifestadas por Ragin, acerca da desmaterialização e obscurecimento de casos no trabalho comparativo orientado para variáveis, moldaram a minha perspetiva sobre a forma como os sociólogos usam os ficheiros. Ver Ragin (1992).

amplos registos arquivísticos, um envolvimento com o passado é recusado, aparentemente por causa dos limites probatórios dos próprios ficheiros.⁹

Voltemos ao contexto social na produção de ficheiros. Estados de instabilidade e exceção, tais como desastres ou a reconstrução pós-guerra, tornam as ordens de informação — uma heurística usada para denotar as redes e instituições que subjazem a processos de formação de conhecimento que sustentam o poder — mais facilmente visíveis do que em tempos normais (Bayly, 1999, pp. 4-6). As ordens de informação informam, acima de tudo, como os eventos são registados; Megan Finn chama epistemologias de eventos às possibilidades resultantes de conhecimento que emergem na interação entre infraestruturas, instituições, tecnologias e práticas de criação e partilha de documentos (Finn, 2018, p. 3). No que se segue, transferiremos a nossa atenção dos ficheiros e das organizações que os criam para a análise de uma parte específica da ordem de informação: os próprios arquivos.

Vida do arquivo: ler o arquivo ao longo do grão

Henry Rousso declarou que a memória histórica é esquecimento estruturado (Rousso, 1994). Os arquivos, crescendo em tamanho e complexidade com o Estado-nação, fazem parte de «todo um complexo epistemológico» que serve tanto para classificar como para legitimar o conhecimento (Featherstone, 2006). São locais de poder que influenciam a produção de conhecimento histórico, «um conjunto de conhecimentos em si mesmos» (Adams-Campbell et al., 2015, p. 111), na medida em que são tão sociais como os ficheiros que atuam como agentes de memória coletiva. Esta secção diz respeito aos arquivos como organizações compostas por profissionais que gerem registos; diz respeito à agência arquivística e à relação entre a história e o arquivo. Os arquivos e os arquivistas têm uma série de funções no que diz respeito aos ficheiros: são agentes de triagem que decidem quais os ficheiros que são preservados; são intermediários entre os registos e os seus utilizadores, decidindo o que se torna memória coletiva; são também colaboradores e guardiões das interações entre o arquivo e o Estado. Compreender de que modo os arquivos se desenvolvem como agentes e como organizações nos seus respetivos contextos históricos, sociais, económicos e culturais exige a sua leitura *ao longo* do grão, em vez de *contra* o grão; significa compreender as suas lógicas organizacionais, bem como a paisagem informacional mais alargada em que estão incorporados.

O que os arquivos fazem a todo o momento

Os arquivos fornecem infraestruturas materiais para os dados — reúnem ficheiros em coleções que tornam a vida comparável, e frequentemente transformam objetos-como-dados em dados-como-objetos que podem ser transportados e reutilizados externamente (Strasser e Edwards, 2017). Os arquivos e os seus arquivistas são «intermediários entre provas documentais e os seus leitores» (Hedstrom, 2002, p. 21). Enquanto organizações vinculadas às lógicas da sua profissão, encontram-se abrangidos por leis nacionais e regionais que determinam os procedimentos operacionais de modo geral, mas também são moldados pelos objetivos dos profissionais do arquivo. O destino dos ficheiros alojados nos arquivos depende das leis nacionais que regem o que os arquivos devem preservar, bem como quais

9 A história da sociologia alemã sob o nacional-socialismo, tal como a história americana da escravatura até à primeira década do novo milénio, são exemplos disso: ver Christ e Suderland (2014), Klingemann (1996) e Patterson (2018).

as disposições de acesso e restrições que tornam alguns ficheiros invisíveis ao longo de gerações. É negada a preservação institucional à maioria dos ficheiros potenciais e, embora possamos pensar em arquivistas como guardiões de documentos, a tarefa mais crucial do ato de arquivar é a triagem: identificar, entre os ficheiros trazidos para o arquivo, aqueles que não precisam ser conservados e podem ser destruídos, ou mantidos indefinidamente com apenas uma catalogação mínima. Acima de tudo, o que acaba nos arquivos já foi filtrado várias vezes.

Se o arquivo produz história, a história também produz o arquivo: o trabalho da história económica sobre o *catasto* (recenseamento fiscal) de 1427 em Florença mostra como o surgimento de uma nova capacidade do Estado — a tributação — foi ela própria possibilitada através de um arquivo que tinha sido, por sua vez, o produto de um conjunto emergente de capacidades estatais (Padgett e McLean, 2011).¹⁰ Da mesma forma, a tomada dos arquivos estatais alemães por parte do NS incluía pedidos dirigidos aos alemães «arianos» para que produzissem documentos sobre a sua identificação; este apelo à auto-arquivação fez parte de uma tentativa de alterar, e no fundo, reconstruir, o conteúdo dos arquivos. Em sentido inverso, não é apenas a inclusão, mas também a remoção do conhecimento que é regida pelos interesses do Estado e implementada através de regras de arquivo. O moderno sistema de sigilo que mantém as informações de segurança nacional dos EUA seguras é um exemplo do que Galison chama de antiepistemologia, um campo de investigação que pergunta de que forma o conhecimento pode ser *obscurecido* através da classificação (Galison, 2004, p. 237).

Jogar às escondidas: novos arquivos emergem das ruínas

Os arquivos estatais são impulsionados por projetos de arquivo que estão ligados a interesses específicos e nacionais; não é coincidência que, muitas vezes, a consolidação do Estado-nação coincida temporalmente com a criação de arquivos estatais. Na Alemanha, a implementação dos primeiros arquivos estatais centralizados está ligada ao desafio de produzir uma identidade nacional na ausência de unidade nacional formal, bem como para fazer frente à ameaça vinda de França. Em busca de uma consagração arquivística da identidade alemã, o passado medieval da Alemanha fez as vezes de uma herança comum e, entre os inícios e meados do século XIX, tornou-se o precursor de uma nação unida. No entanto, foi apenas quando o fim do autoritarismo prussiano e o advento da guerra total na Primeira Guerra Mundial se conjugaram que os registos dos ministérios foram reunidos em arquivos estatais centralizados. A Alemanha de Weimar, por sua vez, alterou novamente a prática arquivística através da criação de várias comissões parlamentares para analisar a revolução alemã, culminando na criação do *Reichsarchiv*, o Arquivo Imperial, em 1919 (Fritzsche, 2006). Para além de uma investigação sobre as causas da Primeira Guerra Mundial, um sentimento mais geral de insegurança sobre o que era a Alemanha, e sobre quem eram os alemães, fez com que historiadores recolhessem documentos e artefactos sobre alemães supostamente naturais (e que seriam as populações que viviam nas fronteiras germano-polacas, consideradas como intocadas pela urbanização).

A Primeira Guerra Mundial, com o seu aumento drástico na comunicação epistolar, alterou o que era considerado como ficheiros apropriados para preservação, levando a conservar cartas, poemas e outros artefactos populares semelhantes, porque os arquivistas passaram a considerar estes documentos como evidência histórica (Fritzsche, 2006). Aquilo que era visto como registo foi amplamen-

¹⁰ Agradeço a Lis Clemens por indicar o trabalho de Padgett e McLean, e por sugerir que pense em arquivos como informadores.

te alargado, pelo que a ausência de cartas escritas por pessoas comuns antes da Segunda Guerra Mundial não prova que elas não existissem, mas apenas nos diz que estas não eram valorizadas como registos. Da mesma forma, o facto de os massacres nazis e as atrocidades coloniais japonesas terem sido menos frequentemente registados do que as observações acerca de presença genealógica, de que é exemplo a notória Confirmação Ariana, representa um sinal de poder, e não um sinal de ausência do fenómeno em questão. Os arquivos não são «uma representação objetiva do passado, mas sim (...) uma seleção de objetos que foram preservados por uma variedade de razões» (Manoff, 2004, p. 14). Em 2020, o Arquivo Federal em Berlim tem um vasto número de registos com informação detalhada acerca da logística nazi na distribuição de papel higiénico nos Territórios Ocupados e Anexados de Leste, mas apenas um punhado de arquivos de documentação sobre cartas de confirmação ou negação da raça.

O mesmo tipo de ficheiro — por exemplo, registos de exames raciais feitos a recrutas coloniais — seria preservado num contexto institucional pela potência de Ocupação, mas descartado noutros contextos. Parte da razão pela qual os ficheiros sobre a governação nacional-socialista são mais facilmente acessíveis do que os de outras nações autoritárias de meados do século é porque os Estados Unidos da América e outras potências de ocupação tinham interesse em preservar documentos para poderem processar criminosos de guerra. Enquanto as Potências Aliadas se preparavam para tribunais militares como Nuremberga, o seu interesse em identificar criminosos de guerra individuais levou à preservação e arquivamento detalhado de acordo com o nome de registo do agressor.¹¹ O juiz do Supremo Tribunal Robert H. Jackson, nomeado pelo então Presidente dos EUA, Harry S. Truman, para Chefe de Conselho dos EUA, na sequência da acusação de criminosos de guerra nazis, decidiu basear 75% dos julgamentos de Nuremberga em provas documentais, em vez de testemunhos especializados (Wolfe, 1975). Isto teve consequências significativas na recolha e preservação dos documentos.

11 Curiosamente, é a legislação nacional que estipula se os investigadores podem ou não ter acesso aos mesmos ficheiros. Na Alemanha, não me foi permitido ver os ficheiros das SS que tinham sido preservados no Berlin Document Center [Centro de Documentação de Berlim], e que agora estão alojados no National Archives and Records Administration [Arquivo Nacional e Administração de Registos] em Maryland, por causa das leis de privacidade alemãs. Nos EUA, nenhuma dessas leis de privacidade existe, pelo que foi-me dado livre acesso a todos os ficheiros e foi permitida a sua reprodução fotográfica sem quaisquer restrições.

Josef Abromeitis
Brann.

Verzeichnis

- 1) Antrag des Bewerbers (bei SS Männern Zustimmung des Reichsführers SS - Erl.d.MdI.v.22.3.39)
- 2) Verhandlung und Bericht
- 3) Lebenslauf oder Schriftprobe (amtlich beglaubigt)
- 4) Gebührenvorschussquittung (über 5,-RM jedoch nicht bei Wiedereinb.)
- 5) Beschäftigungsnachweis mit Einkommenshöhe (Vermögensverhältnisse)
- 6) Zustimmung der Niederlassungsgemeinde zur Einbürgerung
- 7) " des gesetzl. Vertreters (nur bei Minderjährigen)
- 8) Amtsrätzl. Erbgesundheitszeugnis auch für die miteinbürgernden Angehörigen
- 9) Personenverzeichnis bei einzubürgernden Familien, aus dem Tag und Ort der Geburt hervorgehen müssen
- 10) Behördl. Schriftwechsel über die Urkunden, die Antragsteller nicht beibringen kann
- 11) Gutachten für Reichsstelle für das Auswanderungswesen
- 12) Urkunden im Umschlag mit Inhaltsverzeichnis (Urkunden geordnet und nummeriert n. Reistift, lfd. Nr. d. Inh.)
- 13) Ahnentafel
- 14) Lichtbilder in einem Umschlag mit Inhaltsverzeichnis (Paßbildgröße u. beglaubigt, Vorder- u. Seitenansicht ohne Kopfbedeckung und Brille)
- 15) Polizeiliche Führungszeugnisse sämtlicher Aufenthaltsorte
- 16) Einverständnis des Konsuls (nur wenn Antragsteller nach 1925 in das Inland gekommen ist)
- 17) Einverständnis der Kreisleitung der NSDAP.
- 18) Einverständnis der Staatspolizei
- 19) Einverständnis der zuständigen Berufsvertretung
- 20) Einverständnis der Landesbauernschaft (nur bei Landwirten)
- 21) Einverständnis der Kreisbauernschaft (nur bei Landarbeitern)
- 22) Strafregisterauszug
- 23) Verzeichnis nach Vordruck 47 (Erl.d.RM d. v. 30.1.39 Je 5069/39
5000)
- 24) Abstammungsbescheid der Reichsstelle für Sippenforschung (nur falls Urkunden nicht lückenlos vorhanden sind)
- 25) Bei Kaufleuten Finanzamt hören
- 26) Vermerk über Wahrhaftigkeit (Min. Erl. v. 20.9.37 u. 20.4.33)
- 27) Bei Einbürgerungsbewerbern in Übersee ist in jedem Falle die „Beratungsstelle für Einwanderer“ Berlin W 8. Wilhelmstr. 42 b zu hören (Erl. d. RM d. v. 30.1.1940 - Je 5547 III/39
5003 a.)

Figura 2. Lista de ficheiros anexados à candidatura às SS por parte do Sr. Abromeitis

VIDA EM FICHEIRO: EPISTEMOLOGIA E TEORIA ARQUIVÍSTICA

A. K. M. SKARPELIS

Uma década após a recolha de dados do Julgamento de Nuremberga, em 1956, a Sociedade Histórica Americana formou, juntamente com o US National Archives and Records Administration [Arquivos Nacionais e Administração de Registos], um comité colaborativo sobre documentos de guerra. Receando que uma deterioração das relações diplomáticas entre os EUA e a Alemanha impedisse o acesso aos documentos a futuros historiadores, foi decidido que os documentos originais deveriam ser gravados em microfilme antes de os devolver à Alemanha. Devido a restrições orçamentais, os ficheiros foram microfilmados em bloco, porque as decisões de triagem teriam sido demasiado dispendiosas em recursos humanos e horas de trabalho (Wolfe, 1975, p. 203). Embora os ficheiros originais, bem como as cópias em microfilme tivessem sido devolvidos aos Arquivos Federais Alemães, o acesso a ficheiros pessoais em Berlim é gerido por leis locais. Consegui aceder a todos os ficheiros de pessoas livremente, sem restrições de permissão ou reprodução, em College Park, Maryland, mas não me foi permitido aceder à totalidade do mesmo conjunto de ficheiros na Alemanha por causa da legislação referente à privacidade, mesmo com permissão especial e depois de submeter para verificação um resumo do meu projeto de investigação. Esta desigualdade no acesso aos registos tem implicações para a investigação de cariz histórico e comparativo nos diferentes campos académicos nacionais.

Mesmo quando documentos de arquivo se tornam fontes históricas diretamente relevantes para os interesses estatais, eles são frequentemente eliminados. Após a derrota da Alemanha, os militares levavam frequentemente documentos de arquivo para os Estados Unidos da América como recordações. Da mesma forma, cerca de vinte anos depois, durante a entrega dos arquivos do Centro de Documentos de Berlim (BDC) pelos Estados Unidos da América ao governo alemão, os funcionários encarregados de criar microfilmes dos documentos roubaram um número significativo de ficheiros para vendê-los a colecionadores.¹² Apesar da prática obsessiva de arquivo manifestada pelos Nazis, os acervos atuais dos arquivos foram reduzidos através de vários processos, tornando-se naquilo a que Fritzsche chama arquivos de perda e repositórios cuja característica determinante é a sua incompletude (Fritzsche, 2005).

O primeiro diretor-adjunto da Biblioteca Nacional da Dieta no Japão, Nakai Masakazu, cujas atividades em tempo de guerra tinham sido vigiadas e registadas pela polícia secreta, tentou construir a nova biblioteca em torno do objetivo de criar um «vasto aparelho de memória para uma cidadania independente» (Pincus, 2011, p. 390). No entanto, a sua tentativa de «esclarecer» o público foi esmagada quando o mandato de Nakai foi interrompido após apenas quatro anos. A subsequente transformação dos objetivos institucionais foi acompanhada pelos fracassos das forças de Ocupação na obtenção de um número significativo de registos do período de guerra. Ao todo, o Tribunal Militar Internacional do Extremo Oriente acusou apenas vinte e oito japoneses entre 1946 e 1947. Esta diferença na forma como os cidadãos das duas nações foram julgados teve efeitos duradouros na preservação e acessibilidade dos ficheiros desse período. Enquanto as Potências Aliadas apreenderam milhões de documentos alemães — perto de um milhão só de membros das SS — uma estimativa oficial japonesa sugere que apenas 470 000 artigos foram apreendidos e enviados para os EUA para análise (Muta, 2007, p. 7).

Tal como na Alemanha, onde fontes e ficheiros militares foram rapidamente protegidos e recolhidos, o Washington Documentation Center apreendeu rapidamente os registos japoneses. No entanto, um bom número de fontes militares que foram consideradas perdidas e, portanto, indisponíveis para uso durante o Tribunal Militar Internacional para o Extremo Oriente, acabaram por reaparecer na década de

12 Para mais detalhes sobre o destino dos registos da BDC, consulte Fehlauer (2010).

1970, depois de terem sido escondidas por membros do gabinete do General da Marinha (Muta, 2007, p. 6). Após a Segunda Guerra Mundial, e com a divisão da Alemanha, a Alemanha Oriental usou os seus registos como trunfo para pressionar os Estados Unidos da América a reconhecerem oficialmente a Alemanha Oriental como um país autónomo (Wolfe, 1975). Isto mostra o quão significativamente os destinos pós-guerra da Alemanha e do Japão ditaram quais os documentos que sobreviveriam e de que modo estes se tornariam acessíveis aos investigadores.

Conluio, cumplicidade e outras formas de ação arquivística

Os arquivos são importantes agentes históricos por direito próprio, e «a arquivização produz tanto quanto regista o evento» (Manoff, 2004, p. 12). Enleados muitas vezes com o Estado através de financiamento ou dos requisitos de formação dos arquivistas (Born, 1950; Eckert, 2007), os arquivos refletem interesses estatais, mesmo quando não os traduzem diretamente na prática arquivística, seja devido a limitações de recursos ou a visões alternativas de como os arquivos deveriam ser mantidos pelos responsáveis. O que é certo é que entre 1933 e 1945, só se tornou possível identificar judeus europeus através de vigilância e rastreio, que tomariam a forma de prospeção em arquivos genealógicos municipais e eclesiásticos. Isto significa que, não só os arquivos se tornaram um agente institucional cúmplice no Holocausto, como também que o Holocausto não teria sido possível sem arquivos. Como dizia sucintamente Josef Franz Knöpfler, chefe da administração de arquivos da Baviera em 1936: «Não há política racial sem arquivos, sem arquivistas» (Ernst, 1999).¹³ Na mortífera economia política dos dados pessoais, os nazis geraram duplos feitos de dados que foram «acorrentados a indivíduos» (Aronova et al., 2017, p. 9).

Uma lição simples a tirar das diferentes histórias administrativas dos arquivos é que os arquivos são agentes por si só e que não só fazem triagem e preservam registos, mas também estão ativamente envolvidos na criação de dados. Além disso, enquanto a legislação regional e nacional configura em grande medida o funcionamento dos arquivos, os choques externos — como uma ocupação estrangeira — introduzem um elemento transnacional na forma como os arquivos funcionam. Muitas vezes, isto significa que a preservação respeita interesses transnacionais ou estrangeiros específicos, como foi o caso dos julgamentos pós-guerra de ambos os países (como vimos, com resultados significativamente diferentes). Menos simples é o impacto destes diferentes processos organizacionais e administrativos na investigação comparativa sobre fenómenos de interesse semelhantes, como a classificação racial em Estados autoritários. Saber como funcionam (ou funcionavam) os arquivos significa saber que tipos de documentos procurar, bem como abandonar a ficção de encontrar registos de classificação «comparáveis» exigidos pelo que Ragin criticou como investigação centrada em variáveis (Ragin, 1992). Ao mesmo tempo, saber como os arquivos funcionam enquanto instituições ou colaboradores do Estado dentro de ordens de informação histórica e nacionalmente distintas abre oportunidades para explorar argumentos causais alternativos e responder a questões completamente diversas — neste caso, sobre perseguição, trabalho forçado, limpeza étnica e, mais genericamente, sobre casos em que conhecimento e poder se cruzam.

¹³ Após a guerra, Knöpfler, como muitos dos seus colegas arquivistas sem os quais o Holocausto não teria sido possível, conseguiu eximir-se de culpabilidade pública ou de qualquer forma de castigo.

Conclusão

Os compromissos antropológicos e pós-coloniais com o arquivo desafiaram-nos a ver os agentes estatais como «agentes culturais de produção de ‘factos’» e encorajaram os investigadores a envolverem-se em formas etnográficas, em vez de puramente extrativas, de abordar o arquivo (Stoler, 2002; 2010). Este apelo é cada vez mais acatado em métodos sociológicos, incluindo os contributos de Kim, Lara-Millan e Sargent, e de Wilson e Mayrl nesta edição especial¹⁴. *Vida em Ficheiro* baseia-se nestes contributos, bem como em trabalhos paralelos desenvolvidos na área da história, da antropologia do colonialismo, da biblioteconomia e da ciência da informação, para criar um enquadramento sociológico que permita analisar a criação, preservação e interpretação de documentos de arquivo. Este enquadramento liga a produção documental à arquivização e esclarece as múltiplas formas em que o Estado e o poder organizacional moldam a construção de conhecimento. É minha esperança que o valor deste enquadramento possa ir além dos compromissos históricos e comparativos com o arquivo — afinal «a historicidade é uma característica ontológica da vida social humana» (Brubaker, 2003) que torna histórico por princípio qualquer registo arquivístico.

O duplo objetivo deste artigo foi ligar a produção documental à arquivização e à interpretação académica, bem como perguntar em que medida levar esta relação a sério poderá ajudar no uso de métodos sociológicos e na teorização. No plano mais geral, defendi que o trabalho de arquivo sociológico tem de ir além de uma análise imanente da fonte textual. O processo de criação e triagem documental começa muito antes do momento em que os ficheiros chegam ao arquivo. Se nos concentrarmos apenas nos silêncios do arquivo, tornamo-nos capazes de diagnosticar omissões, mas permanecemos incapazes de compreender a natureza dos documentos que encontramos. Dado que as implicações metodológicas para a inferência e rastreio que mudam ao longo do tempo foram desenvolvidas ao longo do texto principal, a conclusão aponta para algumas consequências da concetualização *Vida em Ficheiro* no que diz respeito a questões de estudo de caso, comparação, teorização e inferência na investigação sociológica qualitativa baseada no arquivo.

A investigação de arquivo que parte de problemas impõe noções preconcebidas de ficheiros que, pela sua própria natureza, não resistem a más teorizações nem a práticas que agregam registos relutantes em unidades de análise inadequadas e tomadas como garantidas. O «agrupamento» como método de pesquisa é um risco ocupacional da sociologia, onde a definição de casos anda muitas vezes de mãos dadas com a geração de um puzzle de investigação *post hoc* para justificar e legitimar determinada intervenção de pesquisa (Brubaker, 2003; Mears, 2017). Em vez de forçar a inserção de um conjunto de registos amplo, desarrumado, incompleto e geralmente não categorizado em categorias impossíveis, devemos ouvir a pragmática sugestão de Vaughan e recorrer a teorias e conceitos como «uma ferramenta heurística para organizar os dados de forma relativamente livre», o que permitirá mais tarde refletir sobre casos complexos (Vaughan, 2014, p. 65). Nem a etnografia nem a sociologia histórica e comparativa prescrevem como deveria ser a comparação — pelo contrário, o trabalho desenvolvido recentemente em ambos os domínios testemunha a riqueza disciplinar do método (Abramson e Gong, 2020; Carpio, 2019; Hanchard, 2018; Pacewicz, 2020; Starr, 2019; Tavory e Timmermans, 2009). Quer se trate de análise abductiva, de método abrangente baseado em casos, do rastreio de processos ou outras formas de método comparativo, o *Vida em Ficheiro* sugeriu múltiplas formas de gerar valor informativo a partir de ficheiros para além dos detalhes textuais ou numéricos imediatos contidos no seu

interior. Isto é particularmente pertinente no que diz respeito ao estudo da ação e da classificação que se desenrola ao longo do tempo e através de fronteiras nacionais e linguísticas.

Voltando à tentativa de reconstrução de vestígios de fenómenos da vida real desenvolvida por Tilly, podemos facilmente reconhecer que, como qualquer outra fonte de dados, os registos arquivísticos têm limitações. Longe de serem considerados relíquias, eles contêm um tesouro de informação que excede o mero texto.¹⁵ A vida em ficheiro é social: os próprios ficheiros assumem um significado diferente dependendo do local de preservação e opções de acesso; a sua forma e conteúdo não garantem, por si só, qualquer tipo de interpretação específico. A relação entre os ficheiros e o mundo social que eles pretendem registar é complexa e pode ser tornada legível desmontando cada parte do processo de criação documental. Se pensarmos em registos estatais autoritários ou coloniais como fragmentos tendenciosos, e nos próprios arquivos como informadores potencialmente pouco fiáveis, a tarefa do investigador será participar em atos de revelação, recuperação e reabilitação que capitalizam as relações de poder contidas no seu interior, em vez de considerá-las como prejudiciais. A utilização de registos arquivísticos exige que estes sejam desmontados adequadamente de modo a mostrar as suas fundações históricas e arquivístico-organizacionais. Ser transparente acerca das contingências na produção dos dados aos quais recorreremos não impede a teorização, a argumentação causal orientada por problemas ou uma descrição densa. Pelo contrário, recuperar a vida do arquivo exige «transcender o mero registo» e justifica uma abordagem distintivamente sociológica aos objetos arquivísticos.

Referências bibliográficas

- Abramson, C. M. & Gong, N.** (Eds.). (2020). *Beyond the Case: The Logics and Practices of Comparative Ethnography*. Oxford University Press.
- Adams-Campbell, M., Falzetti A. G. & Rivard, C.** (2015). Indigeneity and the Work of Settler Archives. *Settler Colonial Studies*, 5(2), 109–116. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/2201473X.2014.957256>.
- Adler, H. G.** (1974). *Der verwaltete mensch: Studien zur deportation der Juden aus Deutschland*. Mohr.
- Aronova, E., von Oertzen, C. & Sepkoski, D.** (2017). Historicizing Big Data. *Osiris*, 32(1), 1–17. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/693399>.
- Bayly, C.A.** (1999). *Empire and Information: Intelligence Gathering and Social Communication in India, 1780–1870*. Cambridge University Press.
- Bloch, M.** (1953). *The Historian's Craft*. Knopf.
- Born, L. K.** (1950). The Archives and Libraries of Postwar Germany. *The American Historical Review*, 56(1), 34–57. <https://doi.org/10.1086/ahr/56.1.34>.
- Briet, S.** (1951). *Qu'est-ce que la documentation?* Éditions Documentaires Industrielles et Techniques.
- Brubaker, R.** (2003). *Beyond Comparativism?* [conference manuscript]. <https://escholarship.org/uc/item/7t52j73w>.
- Buckland, M.** (1997). What is a «Document»? *Journal of the American Society for Information Science*, 48(9), 804–809.
- Cahill, S. E.** (1998). Toward a Sociology of the Person. *Sociological Theory*, 16(2), 131–148.

¹⁵ Isto coloca uma série de desafios significativos ao trabalho sociológico computacional e quantitativo, o qual utiliza registos de arquivo que, até à data, não foram teorizados ou suficientemente tratados.

- Carpio, G.** (2019). *Collisions at the Crossroads: How Place and Mobility Make Race*. University of California Press.
- Christ, M. & Suderland, M.** (Eds.). (2014). *Soziologie und Nationalsozialismus - Positionen, Debatten, Perspektiven*. Suhrkamp.
- Cohen, P.** (2019, 29 de maio). *Learn the Right Lessons from Naomi Wolf's Book Blunder*. The New Republic. <https://newrepublic.com/article/154019/learn-right-lessons-naomi-wolfsbook-blunder>.
- Daston, L.** (Ed.). (2017). *Science in the Archives: Pasts, Presents, Futures*. University of Chicago Press.
- Demeter, K.** (1969). *Das Reichsarchiv Tatsachen und Personen*. In *Mit 6 Bildtafeln*. Bernard und Graefe.
- Derrida, J. & Prenowitz, E.** (1995). Archive Fever: a Freudian Impression. *Diacritics*, 25(2), 9–63. Johns Hopkins University Press.
- Eckert, A. M.** (2007). Managing Their Own Past. German Archivists Between National Socialism and Democracy. *Archival Science*, 7(3), 223–244.
- Einwandererzentralstelle** (1934–1944). Josef Abromeitis. Vol. *BDC Microfilm Einwandererzentralstelle*, Roll Number A3342-EWZ-W-H001 (pp. 206). NARA II.
- Ernst, W.** (1999). Archival Action: The Archive as ROM and Its Political Instrumentalization Under National Socialism. *History of the Human Sciences*, 12(2), 13–34.
- Fassin, D. & D'Halluin, E.** (2005). The Truth from The Body: Medical Certificates as Ultimate Evidence for Asylum Seekers. *American Anthropologist*, 107(4), 597–608. <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1525/aa.2005.107.4.597>.
- Featherstone, M.** (2006). Archive. *Theory, Culture & Society*, 23(2–3), 591–596. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0263276406023002106>.
- Fehlaue, H.** (2010). NS-Unterlagen aus dem Berlin document center und die Debatte um ehemalige NSDAPMitgliedschaften. *Historical Social Research*, 35(3), 22–35. <https://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/31066>.
- Finn, M.** (2018). *Documenting Aftermath: Information Infrastructures in The Wake of Disasters*. The MIT Press.
- Foucault, M.** (1979). The Life of Infamous Men. In M. Morris & P. Patton (Eds.), *Michel Foucault: Power, Truth, Strategy* (pp. 76–91). Feral Publications.
- Fritzsche, P.** (2005). The Archive. *History and Memory*, 17(1/2), 15–44.
- Fritzsche, P.** (2006). The Archive and the Case of the German Nation. In A. M. Burton (Ed.), *Archive Stories: Facts, Fictions, and the Writing of History* (pp. 184–208). Duke University Press.
- Fuentes, M. J.** (2016). *Dispossessed Lives: Enslaved Women, Violence, and the Archive*. University of Pennsylvania Press, Inc.
- Galison, P.** (2004). Removing Knowledge. *Critical Inquiry*, 31(1), 229–243.
- Garfinkel, H.** (1984). *Studies in Ethnomethodology*. Polity Press.
- Gitlin, T.** (1993, 28 de dezembro). «I did not imagine that I lived in truth». *The New York Times*.
- Goldthorpe, J. H.** (1991). The Uses of History in Sociology: Reflections on Some Recent Tendencies. *British Journal of Sociology*, 42(2), 211–230.
- Gorichanaz, T.** (2019). A First-Person Theory of Documentation. *Journal of Documentation*, 75(1), 190–212. <https://www.emerald.com/insight/content/doi/10.1108/JD-07-2018-0110/full/html>.
- Hacking, I.** (1995). The Looping Effects of Humankind. In D. Sperber, D. Premack & A. J. Premack (Eds.), *Causal Cognition: A Multidisciplinary Debate* (pp. 351–394). Clarendon Press/Oxford University Press.
- Hanchard, M. G.** (2018). *The Spectre of Race: How Discrimination Haunts Western Democracy*. Princeton University Press.
- Hartman, S. V.** (2008). *Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route*. Farrar, Straus and Giroux.
- Hedstrom, M.** (2002). Archives, Memory, and Interfaces with the Past. *Archival Science*, 2(1/2), 21–43.

- Huener, J.** (2014). Nazi Kirchenpolitik and Polish Catholicism in the Reichsgau Wartheland, 1939–1941. *Central European History*, 47(1), 105–137. <https://www.cambridge.org/core/journals/central-european-history/article/abs/nazi-kirchenpolitik-and-polish-catholicism-in-the-reichsgau-wartheland-19391941/8E8CB-D02A269FE5B77EC317A58012808>.
- Hull, M. S.** (2012). *Government of Paper: The Materiality of Bureaucracy in Urban Pakistan*. University of California Press.
- Jones, T., Kalbfeld, J. R., Hancock, R., & Clark, R.** (2019). Testifying While Black: An Experimental Study of Court Reporter Accuracy in Transcription of African American English. *Language*, 95(2), e216–e252.
- Kameo, N., & Whalen, J.** (2015). Organizing Documents: Standard Forms, Person Production and Organizational Action. *Qualitative Sociology*, 38, 205–229. <https://link.springer.com/article/10.1007/s11133-015-9302-7>.
- Kayser, G.** (1939). Kirchenbuchfürsorge der Reichsstelle für Sippenforschung. *Archivalische Zeitschrift*, 45, 141–163.
- Kittler, F. A.** (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford University Press.
- Klingemann, C.** (1996). *Soziologie im Dritten Reich*. Nomos Verlagsgesellschaft.
- Koselleck, R.** (2004). *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. Columbia University Press.
- Latour, B.** (1986). Visualisation and Cognition: Drawing Things Together. In H. Kuklick (Ed.), *Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture Past and Present* (pp. 1–40). Jai Press.
- Lemov, R. M.** (2015). *Database of Dreams: The Lost Quest to Catalog Humanity*. Yale University Press.
- Mahoney, J.** (2004). Comparative-historical Methodology. *Annual Review of Sociology*, 30(1), 81–101.
- Majer, D.** (2003). «Non-Germans» Under the Third Reich: The Nazi Judicial and Administrative System in Germany and Occupied Eastern Europe with Special Regard to Occupied Poland, 1939-1945. Johns Hopkins University Press.
- Manoff, M.** (2004). Theories of the Archive from Across the Disciplines. *Portal: Libraries & the Academy*, 4(1), 9–25.
- Mbembe, A.** (2013). The Power of The Archive and Its Limits. In C. Hamilton, V. Harris, J. Taylor, M. Pickover, G. Reid & R. Saleh (Eds.), *Refiguring the Archive* (pp. 19–26.) Kluwer Academic Publishers.
- Mears, A.** (2017). Puzzling in Sociology: On Doing and Undoing Theoretical Puzzles. *Sociological Theory*, 35(2), 138–146. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0735275117709775>.
- Milligan, J. D.** (1979). The Treatment of An Historical Source. *History and Theory*, 18(2), 177–196.
- Moore, B.** (1966). *Social Origins of Dictatorship and Democracy: Lord and Peasant in the Making of the Modern World*. Beacon Press.
- Mora, G. C.** (2014). Cross-Field Effects and Ethnic Classification: The Institutionalization of Hispanic Panethnicity, 1965 to 1990. *American Sociological Review*, 79(2), 183–210. <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0003122413509813>
- Morning, A. J.** (2005). Multiracial Classification on The United States Census: Myth, Reality, And Future Impact. *Revue Européenne des Migrations Internationales*, 21(2), 111–134.
- Muta, S.** (2007). *Myth and Reality About Pre-World War II Government Records*. Access to Archives: The Japanese and American Practices Conference, Tóquio, Japão, 11 de maio de 2007. The Society of American Archivists. <http://www.archivists.org/publications/proceedings/accesstoarchives/>
- Ogborn, M.** (2007). *Indian Ink: Script and Print in the Making of the English East India Company*. University of Chicago Press.
- Osborne, T.** (1999). The Ordinarity of the Archive. *History of the Human Sciences*, 12(2), 51–64.
- Pacewicz, J.** (2020). What Can You Do with a Single Case? How To Think About Ethnographic Case Selection Like a Historical Sociologist. *Sociological Methods & Research*. <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0049124119901213>

VIDA EM FICHEIRO: EPISTEMOLOGIA
E TEORIA ARQUIVÍSTICA

A.K.M. SKARPELIS

- Padgett, J. F., & McLean, P. D.** (2011). Economic Credit in Renaissance Florence. *Journal of Modern History*, 83(1), 1–47. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/658247>.
- Patterson, O.** (2018). American Sociology's Denial of Slavery. *Trajectories - Newsletter of the ASA Comparative and Historical Sociology*, Section 30, 17–23.
- Petryna, A.** (2013). *Life Exposed. Biological Citizens After Chernobyl*. Princeton University Press.
- Pincus, L.** (2011). Revolution in the Archives of Memory: The Founding of the National Diet Library in Occupied Japan. In F. X. Blouin Jr. & W. G. Rosenberg (Eds.), *Archives, Documentation, and Institutions of Social Memory: Essays from the Sawyer Seminar* (pp. 382–392). University of Michigan Press.
- Posner, E.** (1944). Public Records Under Military Occupation. *The American Historical Review*, 49(2), 213–227.
- Ragin, C. C.** (1992). Introduction. In C. C. Ragin & H. S. Becker (Eds.), *What is a case? Exploring the foundations of social inquiry* (pp. 1–17). Cambridge University Press.
- Raman, B.** (2012). *Document Raj: Writing and Scribes in Early Colonial South India*. University of Chicago Press.
- Reed, I. A.** (2010). Epistemology Contextualized: Social-Scientific Knowledge in a Postpositivist Era. *Sociological Theory*, 28(1), 20–39. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1111/j.1467-9558.2009.01365.x>.
- Reichssippenamt** (1933). *Anregungen zur Rasseforschung.- Private Mitteilungen, Berichte und Denkschriften*. BArch R1509/1102.
- Ricoeur, P.** (2006). Archives, Documents, Traces [1978]. In C. Merewether (Ed.), *The Archive* (pp. 66–69). The MIT Press.
- Rouso, H.** (1994). *The Vichy Syndrome: History and Memory in France Since 1944*. Harvard University Press.
- Salminen, A., Kauppinen, K., & Lehtovaara, M.** (1997). Towards a Methodology for Document Analysis. *Journal of the American Society for Information Science*, 48(7), 644–655.
- Sartori, G.** (1970). Concept Misinformation in Comparative Politics. *The American Political Science Review*, 64(4), 1033–1053.
- Sengal, P.** (2019, 5 de junho). *Naomi Wolf's Career of Blunders Continues in «Outrages»*. New York Times «Book of the Times». <https://web.archive.org/web/20190902011251/> <https://www.nytimes.com/2019/06/05/books/review-outrages-naomi-wolf.html>.
- Skarpelis, A.K.M.** (2019). When Whiteness Fails: Racially Supremacist Thinking, Classification and Arbitration in National Socialist Germany, 1933 to 1945 [artigo em preparação]. Harvard University.
- Skarpelis, A.K.M.** (2020). Parenthetical Logic: Towards A Sociological Theory of Bracketing, Absence and Erasure [artigo em preparação]. Harvard University.
- Skocpol, T.** (1979). *States and Social Revolutions: A Comparative Analysis of France, Russia, and China*. Cambridge University Press.
- Smith, D. E.** (1974). The Social Construction of Documentary Reality. *Sociological Inquiry*, 44(4), 257–267.
- Spencer, Q.** (2014). A Radical Solution to the Race Problem. *Philosophy of Science*, 81(5), 1025–1038. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/677694?journalCode=phos>.
- Starr, P.** (2019). *Entrenchment: Wealth, Power, and The Constitution of Democratic Societies*. Yale University Press.
- Steinlight, A.** (2017). The Liberation of Paper: Destruction, Salvaging, and the Remaking of The Republican State. *French Historical Studies*, 40(2), 291–318. <https://read.dukeupress.edu/french-historical-studies/article-abstract/40/2/291/9918/The-Liberation-of-PaperDestruction-Salvaging-and?redirectedFrom=fulltext>.
- Steup, M.** (2017). Epistemology. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <https://plato.stanford.edu/entries/epistemology/>
- Stoler, A. L.** (2002). Colonial Archives and The Arts of Governance. *Archival Science*, 2(1/2), 87–109.

- Stoler, A. L.** (2010). *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*. Princeton University Press.
- Strasser, B. J., & Edwards, P. N.** (2017). Big Data Is the Answer...But What Is the Question? *Osiris*, 32(1), 328–345. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/694223>.
- Taege, A.** (2002). Analysis of Records in Historical Research on Criminal Law. Criminal Records on Male Homosexuality in Paris in the 18th Century. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 3(1).
- Tavory, I., & Timmermans, S.** (2009). Two Cases of Ethnography: Grounded Theory and the Extended Case Method. *Ethnography*, 10(3), 243–263.
- Thomas, D., Fowler S., & Johnson, V.** (2017). *The Silence of the Archive*. Facet.
- Tilly, C.** (2002). Event Catalogs as Theories. *Sociological Theory*, 20(2), 248–254.
- Trace, C. B.** (2002). What Is Recorded Is Never Simply ‘What Happened’: Record Keeping in Modern Organizational Culture. *Archival Science*, 2(1–2), 137–159.
- Vaughan, D.** (2014). Analogy, Cases, and Comparative Social Organization. In R. Swedberg (Ed.), *Theorizing in Social science: The Context of Discovery* (pp. 61–84). Stanford University Press.
- Vismann, C.** (2008). *Files: Law and Media Technology*. Stanford University Press.
- Weber, M.** (2013). *Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology* [1922]. University of California Press.
- Weld, K.** (2014). *Paper cadavers: The Archives of Dictatorship in Guatemala*. Paw prints.
- Wolfe, R.** (Ed). (1975). *Captured German and Related Records: A National Archives conference*. Ohio University Press.
- Yeo, G.** (2011). Rising to the Level of a Record? Some Thoughts on Records and Documents. *Records Management Journal*, 21(1), 8–27.

Agradecimentos

As versões anteriores deste artigo beneficiaram de comentários e perguntas após apresentações em várias conferências e workshops. Estes incluem a conferência NYLON em Berlin em março de 2018, a First Chicago Comparative Historical Conference na Northwestern University em maio de 2018, o Annual Meeting of the American Sociological Association em 2018, e o Annual Meeting of the Social Science History Association em 2019. Gostaria de agradecer a Nadja Klopprogge, Lis Clemens, Craig Calhoun, Emily Erikson, a todos os autores que contribuíram para esta edição especial, aos editores de *Qualitative Sociology*, bem como aos revisores anônimos por comentários sobre versões anteriores deste artigo. Kevan Harris, Lorenzo Sabetta, Gustave Lester, Robin Wagner-Pacifici, Jesús R. Velasco, Marisa Fuentes, Nicholas Wilson, Damon Mayrl, Moran Levy, Paige Sweet, Aliza Luft e Katrina Quisumbing King: obrigado por serem companheiros tão animados no estudo e uso de arquivos.

Uma bolsa de estudo MacCracken, bem como uma série de bolsas internas da Universidade de Nova Iorque apoiaram o trabalho de investigação que está na base deste artigo. Esta investigação foi conduzida enquanto a autora era doutoranda no Departamento de Sociologia da Universidade de Nova Iorque. A subsequente escrita deste texto foi possível graças a uma bolsa de pós-doutoramento financiada pelo Reischauer Institute for Japanese Studies no RIJS e pelo Weatherhead Center for International Affairs da Universidade de Harvard.

TEMPORALIZAR O PRESENTE, RE-PRESENTIFICAR O PASSADO: PARA UMA EPISTEMOLOGIA MEDIAL DE AFETOS TEMPORAIS INDUZIDOS TECNOLOGICAMENTE¹

WOLFGANG ERNST

1 O presente texto encontra-se publicado na página do Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft, Humboldt-Universität zu Berlin. Agradecemos ao autor a autorização para publicação da tradução neste volume. Tradução de Daniela Côrtes Maduro.

Arquivar o presente & a copresença do passado: uma fita de Möbius tecnológica

Os *media* técnicos sabem interpelar os observadores e utilizadores não só através dos seus olhos e ouvidos, mas também ao nível existencial da sua sensação de ser-no-tempo. Apelidados de «análogicos», os sistemas de gravação de sinais como a fotografia ou o fonógrafo foram capazes, pela primeira vez na história cultural, de interpelar, manipular e desafiar tecnicamente a perceção humana através da sua sensação mais fundamental de ser-no-tempo. Contudo, uma dissonância é introduzida quando a experiência afetiva e a experiência cognitiva do passado são conjugadas com os *media* técnicos. Inaugura-se aqui uma fenda entre a cronometragem técnica e a sensação subjetiva do tempo. São sobretudo os *media* audiovisuais que interpelam a perceção humana na sua sensação mais fundamental: a sensação de ser-no-tempo (tanto ao nível dos sentidos fisiológicos como ao nível da cognição neuronal). Na verdade, os *media* tecnológicos geram, armazenam e regeneram a presença temporal, ao passo que o discurso cultural enquadra simbolicamente a experiência temporal num contexto «histórico».

A transdução eletrónica, a conversão de sinais em unidades de informação (bits), interfaces humano-computador interativas, a velocidade de microprocessos, algoritmos recursivos e *feedback loops*, todos representam novas formas de negociar «o presente». A ação de base temporal nas tecnologias eletrónicas e digitais evolui para uma epistemologia que desafia radicalmente o horizonte temporal «base» tradicional, alargando-se a partir de um passado «histórico» pesado e um futuro enfático, com um foco variável em eventos não-lineares, algo-«rítmicos»² e con-temporâneos. Uma tal ampliação do presente acontece na estrita junção entre tempo humano e tempo da máquina, resultando numa afinção ressonante (análogica) e pulsação de alta frequência (digital). A estética analítica lida com tais temporalidades afetivas.³

Porém, diferente do foco fenomenológico ou neurocientífico da janela-de-tempo do momento presente (cerca de três segundos), a análise da arqueologia dos *media* concentra-se na condição temporal técnico-matemática do próprio processamento de sinais. «Os arqueólogos dos *media* [...] descrevem as práticas não-discursivas do arquivo tecno-cultural. Os fenomenólogos dos *media* [...] analisam a forma como os fenómenos são apresentados, em diferentes *media*, ao aparelho cognitivo humano, isto é, à mente e aos sentidos» (Jakobsen, 2010, p. 141).

Enquanto o sentido humano do «presente» é desafiado pela imediácia da transmissão de sinais analógica e pelos atrasos no processamento de dados digitais, um (não-)sentido diferente do tempo tem lugar dentro das próprias tecnologias. Nesse momento, numa tentativa impossível de deixar o *temporal-real* articular-se a si mesmo, a análise fenomenológica entra em conflito com uma análise detalhada arqueológico-medial do evento tecnológico.

A temporalidade tecnologicamente induzida afeta o contemporâneo de duas formas: a) temporalizando e arquivando o presente (correspondendo tecnicamente a *delays*⁴ [atrasos] analógicos e a armazenamento digital intermediário); b) re-presentificando caras e vozes sem corpo de formas indutoras de choque desde a criação do registo foto- e fonográfico. A presente transformação dos *media* de gravação «análogicos» em *media* digitais é dramática para a cultura da memória. Na transformação de

2 Ver Shintaro Miyazaki, *Algorithmics: Understanding Micro-Temporality in Computational Cultures* (2012). *Computational Cultures: A Journal of Software Studies*, 2. <http://computationalculture.net/algorithmics-understanding-micro-temporality-in-computational-cultures/>

3 Ver Eleni Ikonidou, *The Rhythmic Event* (2014), The MIT Press.

4 N.T. Dado o uso generalizado deste termo na área da ciência computacional, a palavra «delay» será mantida ao longo do artigo.

TEMPORALIZAR O PRESENTE, RE-PRESENTIFICAR O PASSADO: PARA UMA EPISTEMOLOGIA MEDIAL DE AFETOS TEMPORAIS INDUZIDOS TECNOLOGICAMENTE

WOLFGANG ERNST

media de transmissão analógica para *media* de transmissão digital, tem lugar um ato de arquivamento técnico que condensa a heterogeneidade de diferentes tempos num microarmazenamento. Enquanto a transmissão analógica (através da rádio e da televisão) tem conectado o espectador ao evento perante a câmara de acordo com a indexicalidade temporal (transmissão «ao vivo»), a transmissão de sinais digitais é «arquivística» por definição: exige uma computação intermediária (em «tempo real»). A cultura dos *media* digitais é uma estrutura de microarmazenamento — o «arquivo algorítmico».

A forma mais radical de «presença arquivística» é o encapsulamento de afetos intrusivos. De acordo com Mardi J. Horowitz, «uma experiência traumática permanece numa espécie de armazenamento de memória». Existe uma ligação entre «afeção da presença» e a teoria de armazenamento: «Uma das principais características do trauma é a sua inerente latência tardia — a impossibilidade de a vítima de trauma alcançar e assimilar a existência traumática em tempo real» (Shemoelof, 2011, p. 203) — tal como a imagem eletrostática «latente» das fotocopiadoras Xerox e do fenómeno da remanescência magnética. Latência, aqui, relaciona-se com a noção neurológica de «memória implícita», onde os conteúdos não estão disponíveis à consciência.

Em termos técnicos de cálculo digital, o *delay* [atraso] é inerente à noção de «tempo real (de processamento de sinal)» — diferente da transmissão de sinais crono-indexical «ao vivo». Habitualmente, os estudos do trauma não incluem uma *close reading* das tecnologias envolvidas. Indo mais além, a abordagem arqueológico-medial identifica tempor(e)alidades traumáticas que foram induzidas diretamente pela tecnologia.

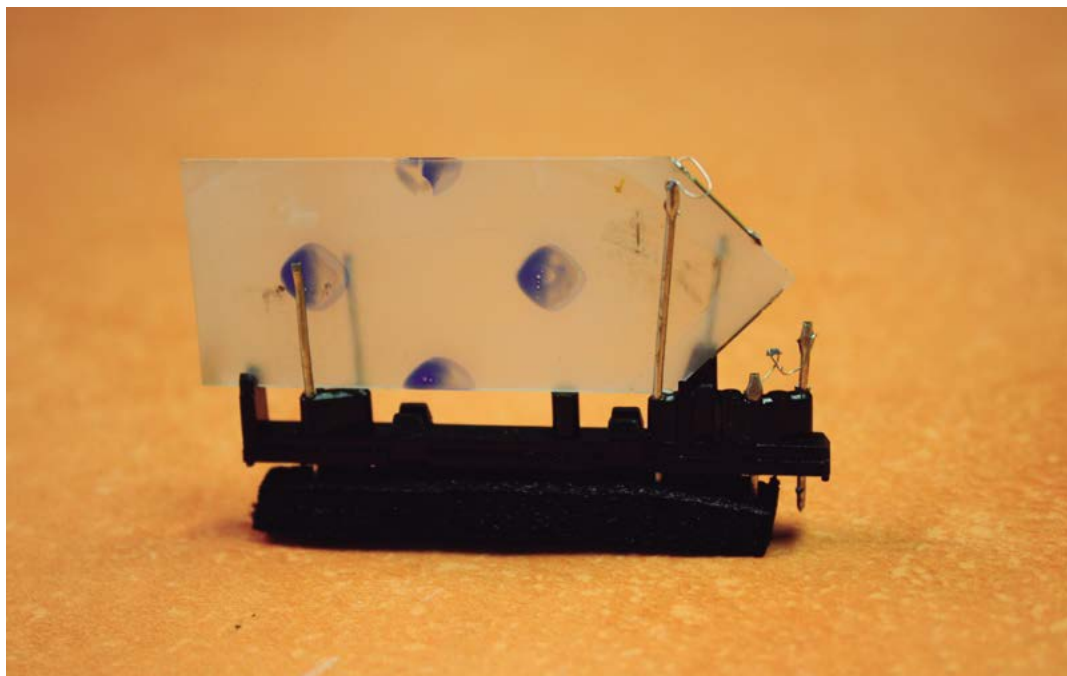


Figura 1. Unidade de cristal de quartzo piezoelétrico de uma televisão a cores PAL para a geração de uma única linha de sinal de vídeo RGB com um atraso de 64 microssegundos. Fonte: *Media-Archaeological Fundus*, Humboldt University, Berlin. Photo: Thomas Fecker

Disrupções do presente geradas a partir de dentro de (e preservadas por) media tecnológicos

G. W. F. Hegel definiu uma vez o tom como um ser transitivo. Tais articulações culturais efémeras têm sido objeto de estudo da filosofia há já muito tempo. A arqueologia dos *media* (em termos de medição tecnológica de um som enquanto evento) permite basear tal perspetiva no próprio evento do sinal. Porém, com a emergência de *media* gravadores de sinais como a fotografia, o fonógrafo, a cinematografia, a fita magnética e, finalmente, a gravação digital, os *media* técnicos permitem agora captar o presente, provocando uma disponibilidade imprevista de tempor(e)alidades. Tais mudanças no tempo induzidas pelos *media* e tais manipulações do eixo temporal — embora sejam integradas, aparentemente sem resistência, nas práticas culturais quotidianas — constituem um choque afetivo que o inconsciente cultural ainda não conseguiu digerir totalmente.

Entende-se aqui «arquivar» o presente não no sentido passivo de acumular sinais ou dados de forma estruturada, mas em termos foucauldianos e derridianos como um princípio gerativo (*archive/ arché*). Diferentemente daquilo que Gumbrecht mais recentemente apelidou de «produção da presença»,⁵ o foco é colocado nas capacidades tecnológicas de gerar *presentes* difusos. O esforço terminológico do *presente esbatido* aproxima-se deliberadamente do conceito de *lógica difusa* na ciência computacional.

Os efeitos de presença psicológica dos jogadores de jogos de computador emergem nos momentos de suspensão da autoconsciência. A expressão «temporariamente» (*einstweilig* em alemão) faz lembrar a protensão (Ihde, 2007, p. 89) concetual de Husserl, enquanto a retenção é «o processo segundo o qual a consciência do ‘agora’ é combinada com instantes anteriores mantidos momentaneamente na consciência para produzir um sentido de unidade temporal e fluidez» (Clarke, 2007, p. 35). O equivalente sónico deste estado de consciência expandida do presente é a reverberação acústica; qualquer oscilação obstruída desvanece-se lentamente. É exatamente neste ponto que a eletrónica baseada em válvulas termiónicas desenvolveu o circuito produtor de oscilações contínuas e desimpedidas que estão na base, por exemplo, da transmissão de rádio e dos sintetizadores. Enquanto na fenomenologia a própria experiência retentiva da presença recria a impressão de um presente «vivo», exatamente porque tende para a morte (um «ser-para-a-morte» heideggeriano), a presença acústica, baseada na coluna de som eletrónica, é um presente atemporal.

5 Ver Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence. What meaning Cannot Convey* (2004), Stanford University Press.

TEMPORALIZAR O PRESENTE, RE-PRESENTIFICAR O PASSADO: PARA UMA EPISTEMOLOGIA MEDIAL DE AFETOS TEMPORAIS INDUZIDOS TECNOLOGICAMENTE

WOLFGANG ERNST

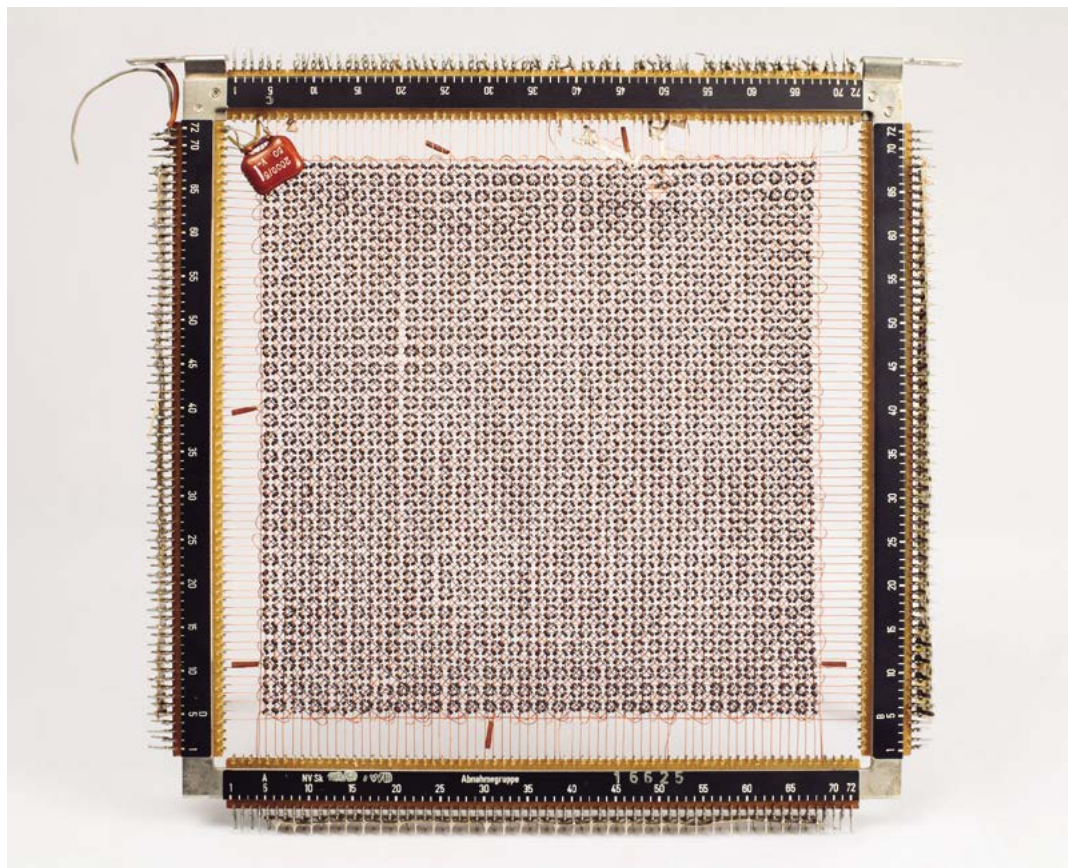


Figura 2. Memória de núcleo magnético, usada como Memória de Acesso Aleatório (RAM) no início da computação digital. Fonte: Media-Archaeological Fundus, Humboldt University, Berlin. Photo: Thomas Fecker

O *arché* administrativo e o «arquivo» tradicional (a ordem simbólica tal como operada no registo textual) tem sido tecnologicamente desafiada por gravações feitas por *media* não-alfabéticos (inicialmente pela fotografia e pelo fonógrafo), permitindo não só «arquivar» simplesmente a presença no modo simbólico, mas re-armazenar a presença ao nível da percepção afetiva baseada na transmissão de sinais. A tempor(e)lidade do afeto é agora igualada por momentos microtécnicos de armazenamento intermediário (Hartocollis, 1983).⁶

Graças à natureza efémera do seu objeto, o estudo da presença tornou-se inseparável do estudo do seu *medium* arquivador. Os *media* de gravação têm moldado a percepção da presença; os *media* analógicos de gravação de sinais e, mais recentemente, os *media* de processamento de sinais baseados em chips DSP [processador de sinal digital] aumentaram o poder de gerar a experiência afetiva da presença. Pela primeira vez na tecnologia de gravação, tornou-se possível armazenar, repetir e

6 Ver Peter Hartocollis, capítulo «Time as a Dimension of Affects», *Time and timelessness, or The Varieties of Temporal Experience (A Psychoanalytic Inquiry)* (1983), International Universities Press, pp. 59–78.

manipular a presença. O momento evanescente (o sinal físico) tornou-se agora um objeto de análise comunicacional que pode ser replicado e analisado. As diferentes formas de armazenamento produziram diferentes formas de re-armazenar a presença tanto na «memória» individual como na coletiva. Em *media* digitais, o regime simbólico e a gravação de sinais convergem: o código alfanumérico é tratado algorítmicamente pelo processamento de sinais que ocorre no *hardware*. Diferentemente da memória alfabeticamente codificada do passado, os *media* de armazenamento de sinais podem re-criar imediatamente a afeção da presença na sensação humana de tempo. O que é conhecido cognitivamente como pertencente ao passado (o familiar registo «histórico») é percebido fenomenologicamente como uma afeção da presença, gerando uma lacuna cognitiva/afetiva que ainda não foi colmatada.

Enquanto a investigação recente descobriu que o alfabeto fonético específico que ainda se encontra em uso hoje em dia foi inventado para registar, armazenar e transmitir a musicalidade da poesia oral de Homero, um tipo diferente de alfabeto — o código digital — domina atualmente a maior parte do processamento da comunicação cultural. A conversão de arquivos criados por *media* analógicos em arquivos digitais não é apenas um outro modo de memória cultural, mas uma transformação dramática da sua essência. A re-presentificação algorítmica precisa de ser profundamente analisada pela teoria dos *media* e pela teoria da cultura.

Existem irritações crono-traumáticas do sentido de presente causadas por tecnologias de gravação de sinal e de processamento de dados. A inscrição simbólica e técnica da experiência traumática não está apenas ligada a situações históricas específicas, mas está também enraizada na epistemologia dos próprios *media*. De acordo com a perspectiva fenomenológica, a fotografia, a fonografia, a cinematografia, a videografia, a fita magnética, e finalmente a gravação digital afetam o sentido humano de tempo. Embora aparentemente inserida no consumo quotidiano, esta intrusão do passado tecnicamente registado no presente ainda não foi cognitivamente digerida e continua irritar o «inconsciente cultural». Esta analogia explícita com o neologismo do «inconsciente ótico» identificado por Benjamim (e que foi inspirado pela psicanálise de Sigmund Freud), refere-se à evidência temporal que não é imediatamente acessível aos sentidos humanos, mas apenas à câmara (em câmara lenta e em câmara acelerada [*fast forward*]).

As irritações do sentido de presente induzidas pelos *media* acontecem de forma eruptiva; estas incisões no tempo são tempo-*realidades* traumáticas, pluralizando a tríade temporal rigidamente tecida passado-presente-futuro numa pluralidade de figuras microtemporais de *delay*, antecipação e momentos (de base temporal) intra-temporais. Estas tempo-*realidades* partilham características centrais com o que se tornou conhecido, na área dos estudos académicos da memória, como tudo aquilo que não pode ser historicizado na memória traumática. Próximo do «papel distinto dos *media* na mediação do trauma coletivo» (Pinchevski e Liebes 2010, p. 267), ocorre uma irritação traumática da presença e do presente induzida pelas próprias tecnologias dos *media*. Sintomas psicológicos como «estar dessincronizado» indicam uma irritação microtemporal; o «real» lacanian invade a ordem simbólica enquanto tempo-*real* (*Zeitreal* em alemão).

O tempor(e)al no aparato cinematográfico

Quando Chris Marker, numa reflexão sobre o seu filme *Sans Soleil* (1983), tentou recordar-se de um mês de janeiro que tinha passado em Tóquio, apercebeu-se de que se lembrava melhor das imagens que tinha lá filmado, imagens essas que substituíram a sua memória orgânica pelo *medium* de arma-

zenamento. Todas as projeções cinematográficas derivam de um *medium* de armazenamento (série de imagens fotográficas em celuloide), mas a filmagem profissional de uma sequência cinematográfica é, ela própria, uma forma de presença repetitiva: a câmara grava através de intervalos, que requerem acima de tudo uma filmagem repetitiva («takes»). Ainda assim, cada «take» — mesmo para aqueles «filmes de ficção» mais narrativos — é uma gravação de tempo-autêntico, já que tem nuances individuais que a tornam única.

Poderá a experiência cinematográfica ser «historicizada», e assim ser integrada num discurso histórico, ou o choque produzido pelo poder paradoxal de «re-presentificar» (Viviane Sobchack) os mortos, os idos, permanece como um *momentum* traumático, isto é, incapaz de aparecer ao consciente simbólico? Será que o choque sofrido na primeira exibição de um «filme» em Paris, no ano de 1895, já terá sido digerido pelo inconsciente cultural ou ainda persiste como uma irritação subcultural? Segundo Doane, «[a]ssim que tomamos consciência de que um filme pode ser visualizado outra vez — que esta experiência da presença pode ser repetida — este torna-se um registo [...]» (Doane, 2002, p. 104). Porém, «[s]eria mais correto dizer-se que a fotografia e o cinema produzem o sentido de momento presente carregado com historicidade ao mesmo tempo que encorajam a crença no nosso acesso à presença pura, a instantaneidade» (p. 104).

A presença aurática e a estética do «ao vivo»

Theodore W. Adorno lembra uma cena acústica, onde um dia conseguiu comparar a audição de um rouxinol através de uma janela aberta com a transmissão radiofónica do canto deste pássaro:

O autor [...] conseguia ouvir por cima do som da rádio quando as janelas estavam abertas. O resultado foi que conseguimos ouvir o canto do rouxinol na rádio um pouco antes do que conseguiríamos ouvir o canto real, porque o som demora geralmente mais tempo a alcançar o ouvido quando é propagado no espaço do que através de ondas elétricas. O canto do rouxinol real parecia um eco do canto transmitido. Deste modo a «voz radiofónica» cria um forte sentido de presença imediata. Pode até fazer com que o evento da rádio pareça ainda mais presente do que o evento ao vivo. (Adorno, 2006, p. 74)

Onde acaba o «ao vivo» e começa o «espaço do *delay*»? A destruição da «aura» de uma obra de arte através da reprodução técnica (Walter Benjamin) é acima de tudo uma intrusão na sua estrutura temporal: a «aura» está ligada à sua figura temporal específica (quase Bergsoniana), entre o agora temporal («o presente») e a aparência aurática («presença» e «re-presença»). As tecnologias de comunicação são análogas «àqueles fenómenos e condições que contribuem para a produção de significado sem serem significados em si mesmos» (Gumbrecht, 2004, p. 8) — o *a priori* kantiano transformado num elemento processual plausível para a produção tecnológica da presença.

O efeito *feedback-ward* das tecnologias de gravação tornou possível perceber eventos existentes como «ao vivo» (Auslander, 2008, p. 56). A telepresença induzida por imagens eletrónicas em notícias televisivas difere da característica mais determinante do museu: «a presença necessária, dentro dele, de objetos e coisas que, pela sua presença no museu, reclamam um estatuto particular»

7 Um termo cunhado por Marcus Bastos para a sua performance de teatro medial em 2014. Consultar: <http://www.eventualidades.net/delayscapes>

(Silverstone, 1992, p. 34–35) — o estatuto de presença real. Na verdade, a transmissão de imagem através da câmara digital já não é verdadeiramente telepresença. O círculo recursivo entre arte tecnicamente mediatizada e arte «ao vivo» já se encontra presente em instalações que recorrem ao circuito fechado de vídeo.

Análise do movimento e a «janela do tempo presente» em termos neurológicos

«Arquivar a presença» abre uma janela temporal de indeterminação afetiva, «uma zona entre o ‘ainda não’ e o ‘sempre já acabado’». ⁸ Em termos neurológicos, o cérebro não guarda a memória de imagens ou melodias acústicas e respetivos ritmos como tal, mas opera com codificação *Delta*: apenas as diferenças entre ondas são registradas.

É através da intervenção de equipamento de medição como a captura digital de movimento que o que aparece como expressão de um presente contínuo é dissolvido («análise») em microintervalos de movimentos quasi-musicais. O que é ouvido e visto como uma relação transitiva entre o músico e o seu instrumento, pode não ser um gesto musical, mas sim um «servo-mecanismo» em termos cibernéticos de comunicação de sinais entre o animal e a máquina.

Temporalidade «traumática» induzida por (*mass*) *media*

Se «a catástrofe tem [...] sempre algo a ver com a tecnologia e o seu potencial colapso» (Doane, 1990, p. 229), o colapso da imagem televisiva do ditador romeno Ceaucescu (*Transmissione directa*) é uma mensagem traumática do próprio *medium*. O trauma pertence às experiências essenciais da tecnologia, e uma das suas características definidoras é a disrupção do tempo e do espaço. ⁹ O trauma emerge com a gravação tecnológica de sinais e com os próprios *media* de transmissão (desde a fotografia), mas o tempo traumático é uma experiência que não pode ser historicizada (*eventalidade*) ou conciliada com o tempo genuíno dos *media* (criticalidade do tempo). Não existe passado nos *media*. O trauma é o não-arquivável; a sua figura temporal não é (histórica) narrativa, mas a repetição própria das tecnologias de gravação.

Na sua análise do momento fotográfico, Walter Benjamin define a capacidade de a câmara captar o efémero e o contingente: «Por assim dizer, a câmara deu ao momento um choque póstumo» (Benjamin, 2007, p. 175). Com a imagem fotográfica em movimento, «a percepção sob a forma de choques» foi mesmo estabelecida «como um princípio formal» (p. 175) que é a montagem. «A própria rapidez com que as imagens mudam no filme é potencialmente traumática para o espectador e permite ao cinema *incorporar* algo da reestruturação da percepção moderna» (Doane, 2002, p. 15). Em sintonia com a teoria dos *media* francesa sobre o *apparatus*, este tipo de práticas não-discursivas surge instantaneamente incorporado nos próprios aparelhos técnicos, isto é, no mecanismo da imagem intermitente: «têm um efeito de conhecimento» (Doane, 2002, p. 21); as «tecnologias dos *media* contemporâneos funcionam

⁸ Tal como expresso no resumo para o simpósio «Timing of Affect», Academy of Media Arts, Colónia, 30 de maio a 1 junho de 2013.

⁹ Ver a introdução escrita por Mousoutzanis para *New Media and the Politics of Online Communities* (2010), editado por Aris Mousoutzanis e Daniel Riha.

TEMPORALIZAR O PRESENTE, RE-PRESENTIFICAR O PASSADO: PARA UMA EPISTEMOLOGIA MEDIAL DE AFETOS TEMPORAIS INDUZIDOS TECNOLOGICAMENTE

WOLFGANG ERNST

como o principal lugar onde o trauma contemporâneo não é apenas testemunhado, mas, na verdade, produzido e registado como traumático logo à partida» (Mousoutzanis, 2010, p. 173).

O incidente tecno-traumático já tinha ocorrido nos primeiros registos fotográficos, extraindo um momento (ou intervalo) do tempo histórico, uma temporalidade extática, que «repete mecanicamente o que nunca poderia ter sido repetido existencialmente» (Barthes, 1981, p. 4). Assim que a «faísca» do aparente acidente histórico (Benjamin, 1980, p. 202), enquanto narrativa ou categoria dramática, coincide com a iluminação técnica (o *flash* fotográfico ou outro registo de luz), ela é transformada em tempo medial, culminando na imagem eletrónica onde o raio catódico é, na verdade, um bombardeamento de faíscas elétricas.

O tempo extático quebra com a conceção tradicional de tempo como uma sucessão de momentos ‘agora’, apresentando-nos ao tempo *verdadeiramente histórico*: momentos quando um minuto dura uma vida inteira ou quando uma semana parece desaparecer num instante. Isto é o que Heidegger chama de «temporalidade extática», ou o tempo que ocorre no seu momento autêntico de ex-istência. (Barker citado em Chouliarki, 2002, p. 158)

A catástrofe não só ativa um tempo diferente da experiência histórica convencional, mas é extática perante o próprio parâmetro de tempo, representando «aquilo que não pode ser contido dentro de [...] uma ordenação de temporalidade» (Doane, 1990, p. 233). A situação dos *media* implica uma «aceleração da sua temporalidade até alcançar a comunicação pré-definida do ‘tempo real’» (Frosh e Pinchevski, 2009, p. 303). O momento traumatizante não é o próprio «conteúdo» visual da representação, mas a sua instantaneidade temporal. Sendo assim, a transmissão televisiva em tempo real do ataque que teve lugar no dia 11 setembro foi ela própria, tal como Paul Virilio comentou, *participativa* (2001, p. 49).¹⁰ As raízes da «prontidão para a crise» encontram-se na própria engenharia da comunicação. Tanto Wiener (por «análise harmónica») como Shannon (por análise estocástica) trataram o cenário de um avião inimigo a aproximar-se do seu alvo, e a correlativa reação da artilharia antiaérea, como um ato de «comunicação».

A condição rotineira contemporânea de persistente «prontidão para a crise» (Frosh e Pinchevski, 2009)¹¹ é uma função das condições temporais impostas pelas próprias tecnologias dos *media*. A categoria da crise está tradicionalmente ligada à agência humana (Doane, 1990, p. 223). Numa altura em que a crise é testemunhada através de sinais processados eletronicamente, esta deixou de ser uma capacidade exclusivamente humana. O permanente estado de alerta habitualmente associado à transmissão «ao vivo» e à edição de «alertas noticiosos» é uma emanção da essência dos *media* eletrónicos: as ondas de velocidade eletromagnéticas e o paradigma do tempo real no processamento digital de sinais. O foco muda da testemunha humana adjuvada pelos (*mass media*) para uma análise do sinal e do processamento de dados *dentro* das tecnologias envolvidas (Frosh e Pinchevski, 2009, p. 296).¹² A afeção testemunhal tecnologicamente induzida gera «emoções-crise entre aqueles que não

10 «Es gibt eine Mitschuld der Medien, auch wenn sie eine indirekte ist. [...] Zur Diskussion stehen dabei keineswegs die Fotos von einem Ereignis, sondern die Livebilder» [Há uma cumplicidade dos *media*, mesmo que seja indireta. [...] As fotos de um evento não estão em discussão, mas sim as imagens ao vivo]. «Der Mann, der am 11. September nicht vor dem Fernseher sas: Ein Interview» [O homem que não se sentou em frente à televisão no dia 11 de setembro. Uma entrevista], Jurg Altwegg com Paul Virilio, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20 de setembro de 2001, nº 219, p. 49.

11 Consultar resumo do artigo aqui: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10714420903124234?journalCode=gcrv20>

12 Tal como englobado pela definição de testemunho veiculado pelos *media* como um «testemunho executado em, por e através dos *media*» (Frosh e Pinchevski, 2009, p. 296).

estiveram fisicamente presentes no evento, mas mesmo assim sentem-se afetados por ele» (Frosh e Pinchevski, 2009, p. 301).

Diferentemente de aparelhos de medição sensíveis ao microtempo, não existe (pelo menos para humanos) uma distinção perceptível entre a transferência de sinais elétricos «ao vivo» e a sua reprodução a partir de um fonógrafo, fita magnética de áudio ou de vídeo ou disco de armazenamento digital. Tal reprodução não advém de uma memória, mas apresenta-se como uma «re-presença» técnica de sinais (Sobchack, 2011, p. 323–333).¹³ O afeto do *instante* não é simplesmente um efeito discursivo ou uma percepção fenomenológica mas a essência temporal da própria propagação da onda eletromagnética: quase sem *Dt*. Quando Walter Benjamin define a singularidade do instante como «a faísca do acidente» (Benjamin, 1980, p. 202), esta faísca não é uma metáfora, mas uma descrição literal da forma como o instante opera em *media* eletrônicos — uma função pura da temporalidade (*tempauralidade*) tecnológica. Na transmissão eletrônica ao vivo emitida pela rádio e pela televisão, as imagens cinematográficas não podem testemunhar em tempo real, pois o tempo de gravação e o tempo de reprodução estão separados. O momento da projeção não é inerente à cena temporal (cronosfera) captada nas imagens (Volland, 2009, p. 92).

Gravando instantaneamente o presente

Contrariamente à exigência do utilizador de uma captura imediata de todo o tipo de dados, o acesso restrito é uma velha virtude arquivística de diferimento temporal a redescobrir — isto, tendo em vista igualmente a essência da academia universitária. O acesso *online* a dados resulta numa cultura da «imediácia, enquanto o conhecimento (académico) tradicional requer um atraso no pensamento reflexivo» (Smith, 2013, p. 380). Existe uma diferença tecnologicamente induzida pelos *media* entre a situação das pessoas à espera na Catedral de São Pedro em Roma pelo anúncio do novo Papa em 2005 (Bento XVI) e em 2013 (Francisco)¹⁴, isto é, existe uma diferença entre o testemunho ocular contínuo do momento presente e o testemunho aumentado possibilitado pelo iPad. O testemunho fotográfico de unidades temporais discretas é uma espécie de macro-amostragem do presente (que acontece microtecnologicamente no mecanismo amostragem-e-retenção da própria conversão analógica-para-digital).

Diferentes do arquivo que é de ordem simbólica, registado através de símbolos (alfabeto), as ordenações espaciais e os sinais gravados por *media* audiovisuais são, fisicamente, funções do tempo. Isto torna-se aparente, por exemplo, no projeto de gravação *MyLifeBits* (2001–), de Gordon Bell, operado pelo monóculo que é usado permanentemente por Bell. Quando partes da sua vida estão a ser re-produzidas, os nossos sentidos são afetados de uma forma não-histórica. Não existe aqui uma memória, a presença acontece e, tal como qualquer re-produção eletrônica, é dinâmica. Em vez de uma investigação psicanalítica do trauma temos agora uma análise do momento tecno-traumático: irritações traumáticas de re-presentificação induzidas por tecnologias analógicas e digitais (primeiramente pelo

13 Sobre este termo, ver Vivian Sobchack, «Afterword. Media Archaeology and Re-presencing the Past», *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications* (2011), editado por Erkki Huhtamo e Jussi Parikka, University of California Press, pp. 323–333.

14 Argumento desenvolvido por Angela Maiello (estudante de doutoramento, Universidade de Palermo) numa apresentação da sua investigação no colóquio *Medien, die wir meinen*, Humboldt-Universität zu Berlin, Verão de 2013.

TEMPORALIZAR O PRESENTE, RE-PRESENTIFICAR O PASSADO: PARA UMA EPISTEMOLOGIA MEDIAL DE AFETOS TEMPORAIS INDUZIDOS TECNOLOGICAMENTE

WOLFGANG ERNST

fonógrafo e agora pelo tempo real, isto é, pelo presente tecno-arquivístico guardado nas memórias cache da *web 2.0* graças aos buffers e registos temporários de dados).

A duração é o contraste concetual, tal como definido por Henri Bergson em *Creative Evolution* (1907): «Pois a nossa duração não corresponde meramente a um instante substituindo outro; se assim fosse não haveria nada para além do presente [...]. A memória [...] não é uma faculdade de [...] inscrição delas [isto é, recordações] num registo» (Bergson, 1944, p. 6–7). Não existe um registo diferente daquele da computação do programa armazenado (a familiar arquitetura de von Neuman) no qual o registo funciona centralmente na unidade de processamento (CPU) para que esta seja capaz de operar. Um outro caso diz respeito às autogravações audiovisuais feitas pelo artista finlandês Erkki Kurenniemi's ao longo de décadas, e depois transferidas do analógico para o digital.¹⁵

Estaríamos a cometer um erro se pensássemos que, em contraste com a atitude de Erkki perante o presente, poderíamos referir-nos a um sentido 'normal' de presença no presente: a uma presença não mediada e integral. Tal também não existe. Estamos sempre antecipar e a diferir, perdendo a presença. Mas se todos nós 'vivemos com isso', Erkki articulou a sua vida à volta disto e explorou as consequências totais da utopia de um presente divisível em termos existenciais e tecnológicos. Filmes, imagens e vídeos, são aqui cápsulas do tempo. Não de qualquer tipo de tempo, mas de um tempo de uma presença diferida e diminuída. Para começar um arquivo baseado em documentos de tal natureza teríamos primeiro de negociar uma dívida. Um arquivo precisaria de devolver, momento a momento, a presença que Erkki roubou à sua própria vida. (Constant, 1996)

Em termos de acessibilidade *online* e re-produção instantânea, a nova imediácia do tempo arquivístico pode ser comparada a uma situação da área da gravação visual do movimento. Desde os primórdios da cinematografia, a produção e projeção do filme documentário tem sido um processo aparato-dependente pesado, moroso e dispendioso. Por volta de 1968, com a chegada dos primeiros gravadores vídeo portáteis «portapacs» (usados, por exemplo, por Nam June Paik), «verificou-se uma evolução significativa, porque o que era gravado podia ser imediatamente reproduzido».¹⁶

Os arquivos foram sempre invocados para «devolver o tempo» — o que exige que eles extraíam dados da economia temporal do presente (tal como representada na prática de acesso imediato na *internet*). «Mas se a estes for pedido que devolvam a presença?» (Constant, 1996). A autogravação de Erkki Kurenniemi (que tem sido, em larga medida, pornográfica) oscila entre a obsessão por um consumo do presente libidinal sem memória e os prazeres da sua gravação imediata.

O evento é o sinal: transmissão televisiva «ao vivo»

Tal como a gravação do sinal fonográfico, a transmissão e gravação vídeo não podem senão registar a quietude como «movimento» que decorre da natureza física do sinal temporal da rotação e *scanning* do próprio aparelho, desempenhando o que a matemática intitula de «integração» do movimento

15 Ver *Writing and Unwriting (Media) Art History. Erkki Kurenniemi in 2048* (2014), editado por Joasia Krysa e Jussi Parikka, The MIT Press.

16 Tjebbe van Tijen entrevistado por Geert Lovink, «We no longer collect the Carrier but the Information», *MediaMatic* 8, 1 (janeiro de 1994). <https://www.mediamatic.net/en/page/12834/we-no-longer-collect-the-carrierbut-the-information>

gravado. No momento em que se deu a catástrofe, segundos depois do lançamento do *space shuttle* Challenger nos EUA,

[...] a própria televisão estava em cena, tornando-se na testemunha da catástrofe. E a reprodução repetida da imagem da Challenger a explodir [...] é uma prova constante da compulsão da televisão para repetir — funciona como uma lembrança não só da natureza catastrófica do evento, mas também da capacidade da televisão de gravar instantaneamente, uma lembrança do facto de a televisão ter estado lá. A temporalidade da catástrofe é a do instante. (Doane, 1990, p. 231)

Quando na conhecida conferência de imprensa que teve lugar em Berlim numa quinta-feira à noite do dia 9 novembro de 1989, o porta-voz do governo central da RDA, Günter Schabowski, anunciou erroneamente a implementação de novas regras que liberalizavam as viagens para alemães do Leste como «*sofort*» («imediate»). Esta enunciação de «*sofort*» foi também, claro está, «imediatamente» transmitida como um sinal emitido ao vivo pela televisão e pela rádio. Isto provocou uma imediata corrida do público aos portões da fronteira e a subsequente queda do Muro de Berlim, pois este movimento foi demasiado rápido para que houvesse uma reação, ou correção, em tempo real por parte dos políticos da Alemanha de Leste e da administração militar das tropas russas.

A imprensa, devido à sua latência no processamento e produção de notícias, apenas pôde declarar as novas medidas de viagem, numa formulação mais formal e regulada, na sexta-feira seguinte. O chefe do departamento de passaportes e registo de Berlim Leste, o Major Dieter Graeber, respondeu no jornal *Berliner Zeitung* à pergunta «Wann und wie erfuhr die Volkspolizei von den neuen Reiseregulungen?» [Quando e como é que a Polícia Popular soube das novas regras de viagem?], colocada pelo jornalista Peter Schubert, dois dias depois do evento:

Na verdade, no momento da sua entrada em vigor, quando estava na televisão, na ‘Aktuelle Kamera’, ou quando foram anunciadas na conferência de imprensa com Günter Schabowski. Reagimos a isso com uma mobilização literal de todas as forças disponíveis para fazer face à esperada corrida dos berlinenses aos nossos gabinetes de registo e à passagem fronteiriça.¹⁷

O *momentum* tecno-traumático não está restringido aos incidentes «históricos» como aqueles resultantes do ataque terrorista «11 de setembro» do ano de 2001 em Nova Iorque, enquanto testemunho televisual (Doane, 2002, p. 13), ou outros tipos de transtorno de stress pós-traumático mediado,¹⁸ mas, na verdade, resulta das irritações subliminares e microchoques que são tecnologicamente induzidos na perceção humana quando conjugadas com vozes gravadas e transmitidas, imagens ou inteligência computacional.

Até recentemente, «o maior sucesso tecnológico» da rádio, da televisão, e hoje em dia dos *media* móveis, tem sido «a sua capacidade de estar lá» — tanto em casa como ubiquamente. «Daí que a catástrofe das catástrofes tecnológicas seja a perda de sinal» (Doane, 1990, p. 238). Um efeito da transmissão digital de vídeo ou áudio de eventos em tempo real é que o seu «testemunho», no seu nível tecnológico mais essencial, perde a sua indexicalidade.

17 Entrevista «Groser Andrang durch neue Reiseregulung» [Grandes multidões devido às novas regras de viagem], *Berliner Zeitung*, nº 266, 11/12 de novembro de 1989, p. 16.

18 Ver Amit Pinchevski, «Screen Trauma», *Transmitted Wounds. Media and the Mediation of Trauma* (2019), Oxford University Press, pp. 65–86.

O «sofort» de Schabowski: a assimetria entre a transmissão de sinais «ao vivo» na rádio e na televisão e as paredes arquiteturais

Na sensação de transporte por um veículo, a experiência de «jet lag» após um voo intercontinental indica um presente atrasado, «diferido», uma experiência do tempo diferencial, na qual este é fisicamente experienciado de forma *transitiva*, emergindo em transição, uma irritação do presente literalmente *em movimento*.¹⁹ Porém, ao nível microtemporal da transmissão de sinal tele-comunicacional (ou, no sentido de Husserl, em «consciência interna de tempo»), a transmissão «ao vivo» é fenomenologicamente experienciada como imediata — o que corresponde à sua electro-fisicalidade, à velocidade da luz na propagação da onda eletromagnética.

A própria indução eletromagnética provoca o que Heidegger chamou de temporalidade «extática» em *Ser e Tempo* (1927), o que difere do tempo como sucessão, como o evento momentâneo do golo num jogo de futebol transmitido ao vivo na televisão. Aqui, o «*Augenblick*» corresponde ao «agora» (Scannell, 2014, p. 188) extático, «história em tempo real», tal como o golo de Beckham durante o Mundial 2006 na Alemanha: «Quando o golo aconteceu, este retumbou como um relâmpago. Apareceu e desapareceu num instante. E, ainda assim, tudo estava diferente — um momento eletrificante» (Scannell, 2014, p. 173), *eletrificante* num sentido literalmente mediático, pois: «A vividez das tele-tecnologias é o efeito da sua fonte de poder (energia) que é simultaneamente a sua condição de possibilidade, designadamente a eletricidade» (Scannell, 2014, p. 48). Este é o *a priori* foucauldiano em tempos de *media* de transmissão técnica de sinais.

O colapso do Muro de Berlim na noite de 9 de novembro de 1989 foi efeito de tal presença televisual *não-diferida* na sua inerente *tecnopolítica*²⁰ urbana. Quando na já mencionada conferência de imprensa em Berlim Leste, o porta-voz do Partido Socialista Unificado da Alemanha (SED), que governava na altura a RDA, foi interrogado sobre a promulgação das novas regras que permitiam a cidadãos da Alemanha de Leste viajar sem restrições, a sua resposta verbalmente articulada «sofort» («imediatamente») coincidiu com o seu imediato eletromagnético, a transmissão de sinais *ao vivo*, fazendo com que os berlinenses de leste corressesem para os portões do Muro de Berlim. A sequência narrativa de eventos, que é a condição tradicional dos eventos históricos, foi comprimida sem quase nenhum atraso, tendo sido mais rápida do que qualquer cadeia de comunicação administrativa ou militar poderia ser.

De acordo com *Teses sobre o Conceito de História* de Walter Benjamin, a história dialética «dispara» como uma imagem que nunca voltará a ser vista — o que é indiretamente uma descrição da imagem eletrónica. A irritação do sentido humano do presente levada a cabo pelos *media* eletrónicos de transmissão ao «vivo» opera no modo oculto; é apenas ao nível do subconsciente que os humanos registam micromomentos de atraso.²¹

19 Para uma análise do tempo fenomenológico, ver Sara Scharma, *In the Meantime. Temporality and Cultural Politics* (2014), Duke University Press.

20 Wolfgang Ernst, palestra «Media Archaeologies of the Present», *Transmediale Berlin*, 28 de janeiro de 2017. Resumo disponível em: http://www.technopolitics.info/programm_transmediale/index.html

21 Benjamin escreveu isto antes da chegada da gravação em cassete de vídeo e da televisão. De facto, desde 1963, as máquinas de fitas magnéticas de vídeo (tal como o videodisco subsequente) permitiram a *reprodução instantânea* de momentos decisivos em eventos desportivos. O instante, que era anteriormente o ícone temporal do presente puro, tornou-se iterativo. Na verdade, a presença expandida (ou melhor: distanciada) pela gravação de sinais transforma o *delay* em arquivo.

O enunciado pré-escrito na rádio e na televisão foi introduzido para evitar riscos de comentários não-previstos e sem guião na transmissão ao vivo e em «alertas noticiosos» (Scannell, 2014, p. 114). Diferentemente da montagem cinematográfica, que permite uma ordem temporal dramática, pois é um *medium* de armazenamento, os *media* eletrónicos baseados em transmissão de sinais e o formato correlato dos «alertas noticiosos» na televisão, estão relacionados com a experiência da contingência. A significância do evento dos *media* eletrónicos está na sua imediácia temporal, «na qual o referente se torna indissociável do *medium*» (Doane, 1990, p. 222) e cuja mensagem é a transmissão de sinais «ao vivo».

Mais rápido do que «ao vivo», «menos do que um instante»: telegrafia, codificação e subtunelamento do canal de transmissão

No século XIX, o telégrafo elétrico já separava cada vez mais a comunicação de informação do seu transporte físico, enviando mensagens a uma velocidade impossível de alcançar por veículos móveis. Na mesma época, a descoberta psicofisiológica do «décimo de segundo» como uma unidade de percepção de presença coincidiu não só com análise cronofotográfica do movimento e com a frequência cinematográfica da projecção de imagem para produzir a impressão de um movimento contínuo, mas também com o ritmo «ponto» e «travessão» da comunicação telegráfica. De facto, os seus instrumentos de medição e transmissão partilham a mesma origem. Comentando sobre a «comunicação moderna», o engenheiro chefe do laboratório de Thomas Edison afirmou: «Vivemos num mundo em que tudo acontece num décimo de segundo» (Kenelly citado em Canales, p. 5).

A essência da economia temporal da telecomunicação é a crono-lógica capitalista, tal como descrita por Karl Marx em 1857: «enquanto o capital deve, por um lado, lutar para esbater todas as barreiras espaciais impostas à relação, isto é à troca, e conquistar o mundo inteiro para o seu mercado, por outro lado, luta para aniquilar este espaço recorrendo ao tempo, isto é, reduzindo a um mínimo o tempo gasto a deslocá-lo de um lado para o outro» (Marx, 1973, p. 538) — como já tinha sido observado por Heinrich Heine no seu comentário de 1844 sobre a inauguração da nova linha ferroviária Rouen-Paris, «matar espaço através do tempo». ²² Porém, numa era de transmissão matemática da informação, a transferência de dados binariamente codificados é um novo tipo de suspensão temporal de intervalos de *delay* cada vez mais reduzidos (em alemão, *Nachträglichkeit*) normalmente associados à comunicação postal.

Na cultura de comunicação atual, existe não só uma «transubstanciação» (um termo tomado de empréstimo à liturgia cristã) de infraestruturas de comunicação convencional em redes de *media*, mas também uma transubstanciação no interior das próprias tecnologias: do «analógico» para o «digital». Na transmissão codificada e algoritmicamente comprimida, a qualidade da transmissão ao vivo converte-se em «tempo real». Existe uma recursão da transmissão telegráfica (isto é, simbolicamente discreta) de sinais na emissão digital: «os novos *media* reconstruem as configurações temporais dos *media* através de cabos ou de satélite, acelerando e comprimindo o tempo» (Moshe, 2012, p. 73). Isto acontece com as próprias tecnologias de transferência de sinais: a compressão áudio e vídeo é uma operação central para o processamento de sinais digitais nos *media* de *streaming*. A *internet* fornece cópias eletrónicas (quase) imediatas de valores binários armazenados em servidores centrais, sendo assim mais topológica do que transmissiva (no sentido tradicional de transmissão de sinal).

²² Ver Roland Wenzelhuemer, «Globalization, Communication and the Concept of Space in Global History», *Historical Social Research*, vol. 35, nº 1 (2010), pp. 19–47.

Present Shock de Douglas Rushkoff

O controlo tecnológico sobre o tempo torna-se universal no tempo da máquina de Turing:

[I]ndependentemente da precisão com que contamos milissegundos, nem os nossos corpos nem os nossos negócios se mostram tão programáveis como os nossos computadores. [...] Enquanto as novas tecnologias podem estar a evoluir tão rapidamente quanto as conseguimos imaginar, nós humanos, e a nossa cultura, evoluímos ao longo de milénios, pelo que somos mais lentos a adaptar-nos. O corpo está baseado em centenas, talvez milhares, de diferentes relógios que estão sincronizados com tudo, desde o Sol e a Lua até níveis de violência ou níveis de água disponível. Não podemos simplesmente declarar que o meio-dia é meia-noite e esperar que o nosso corpo se adapte a um novo esquema tal como se fosse um calendário do Google que se adapta a um novo fuso horário. Também não podemos forçar os nossos negócios a aceitar um *ethos* sempre-on quando as pessoas com quem ou para quem trabalhamos ainda obedecem a um esquema temporal mais profundamente integrado. (Rushkoff, 2013)

A conectividade comunicacional do tipo sempre-on é uma capacidade dos *media* eletrónicos. Contudo, o presente regulado apenas explode numa multitude de tempos-reais quando combinado com a inteligência matemática. Rushkoff define presentismo como o resultado da omnipresença da tecnologia digital segundo a qual tudo é «agora», mas o próprio termo *agora* continua a ser um conceito metafísico do presente. O que verdadeiramente coloca este termo entre aspas é o processamento de sinal em tempo real que, de facto, adquire a dissimulação do próprio «agora»: «Cada momento corresponde mais a um novo ponto de decisão do que a uma parte de alguma viagem no tempo. Nos *media* digitais, estamos a participar num evento em tempo real, e não a sermos guiados ao longo de um qualquer percurso linear» (Rushkoff, 2013).

O que é articulado através da *persona* de Rushkoff é a mensagem da própria topologia de comunicação hipertextual da *internet*. A condição presente, tal como analisada por Rushkoff, tornou-se contemporânea no seu sentido literal: viver em tempos-reais, comunicar instantaneamente, co-existir simultaneamente, estar sempre-on em tempo pós-linear, até mesmo atemporal. Simultaneamente, a condição computacional de processamento de dados no presente é o des-arquivamento: transferir programas e dados da *hard drive* para a «memória de acesso aleatório» (RAM). Por oposição à moldura convencional do estado-nação representada pela «memória somente de leitura» (ROM), o acesso aleatório a dispositivos de armazenamento intermediário é um modo de presente difuso.

Rushkoff define o «choque do presente» como um tipo de atemporalidade. «Estamos a tornar-nos numa sociedade a-histórica, sem sentido narrativo [...]. Estamos a mudar de um mundo onde encontramos significado ao longo do tempo para um mundo onde o fazemos no momento. É uma sociedade digital onde tudo é uma amostra ou uma duração» (Huspeni, 2013). Será que a cultura está preparada para digerir esta irritação tempo-real da sua ordem temporal simbólica tradicional, ou será que produzirá uma desordem traumática contínua de tempos desarticulados? Rushkoff refere o seguinte: «começamos com alguma agitação — o tipo de reações iniciais a um mundo presentista e em tempo real. Mas lentamente, ao longo do tempo, tornamo-nos mais maduros na nossa capacidade de lidar com este novo ambiente temporal» (Huspeni, 2013).

Manipulação do presente através de sinais temporais: gravação digital de vídeo

A gravação em vídeo digital é um entrelaçamento quase dialético da cinematografia em celuloide e da transmissão eletrônica da imagem ao vivo:

Na convergência entre uma repetição e uma renovação reside a tendência para arquivar ao mesmo tempo em que se dá a ver: passado e presente instantaneamente simultâneos na imagem fragmentada. Enquanto reapresenta o passado, o digital cria uma imagem de uma estratégia de arquivo onde o tempo passado se torna constantemente acessível ao futuro. [...] a duração da realidade parece ter-se tornado um fluxo contínuo de informação potencialmente aberta a outro tempo. (Hadjoannou, 2012, p. 174)

A gravação digital já não requer o tempo de atraso da «revelação» química do negativo no celuloide, tornando imediatas as funções de monitorização. Diferentemente da reconhecida função de monitorização desempenhada pela gravação através de câmaras de vídeo em película e pela televisão ao vivo, a gravação digital da imagem em movimento permite uma intervenção imediata: «[O] equipamento digital foi construído com base nesta capacidade de armazenar informação de forma eficiente para fins imediatos e diretos de acesso, bem como de interação com ela. O que é armazenado num disco rígido são dados que podem ser acedidos através de uma série de pontos ou rotas tornados possíveis pela RAM» (Hadjoannou, 2012, p. 201) regida pela agência do algoritmo operativo e produzindo um presente algoritmizado.²³

Manipulação arquivística do já presente: edição em tempo real

Visible Cities, criada em 2009, é uma instalação webdocumental e multi-ecrã desenvolvida pelo coletivo LAT-23²⁴ em São Paulo, Brasil.

A versão online gera clips automáticos de oito minutos, misturando aleatoriamente imagens que foram previamente gravadas ao vivo por *webcams* organizadas em conjuntos de *tags* pré-definidas e listadas na base de dados do projeto. A versão criada como instalação ocupa uma sala escura equipada com cinco monitores que transmitem as câmaras ao vivo organizadas de acordo com uma coleção de *tags* periodicamente ordenadas. A premissa é a de que as imagens intermitentes de um lugar criam um resultado oposto ao esperado (Bastos, 2014).

O processo de edição automática cria filmes que evoluem em tempo-real a partir de decisões algorítmicas:

A obra *Visible Cities* visa subverter a lógica de filmagem e edição típica do cinema e do vídeo com procedimentos de captação de sinais online e marcação [*tagging*] dos materiais resultantes. O objetivo é criar filmes em que as imagens geradas em tempo real produzam resultados inesperados. É impossível antecipar o que as *webcams* online incorporadas na base de dados do projeto irão exibir. Ao aproximar-se delas

23 Ver Shintaro Miyazaki. «Das Algorithmische. Microsounds an der Schwelle zwischen Klang und Rhythmus», *Zeitkritische Medien* (2009), editado por Axel Volmar, Kulturverlag Kadmos.

24 Denise Agassi, Marcus Bastos, Claudio Bueno e Nacho Durán.

através de uma combinação de marcação e proximidade espacial, a peça catalisa relações arbitrárias entre lugares distantes. (Bastos, 2014)

As imagens já existem, mas as relações espaciais e a ordem em que serão exibidas são geradas sempre que o utilizador clica no botão de reprodução. Tal como a instalação de George Legrady, *Pockets Full of Memories* (2001), este tipo de mapa auto-organizado relaciona-se com a arte informática genuína que é a estética gerativa (Max Bense et al.). Quando as imagens são editadas através de regras de programação, a colagem algorítmica substitui a dramatização narrativa.

A análise medial do presente em alta frequência

É preciso uma diferença observacional para separar claramente notícias reais (informação) da acumulação arquivística redundante de dados do passado. No anúncio final da peça de rádio *Vergiss nie, was du gesehen hast*, transmitida a 24 de junho de 2013 no canal Deutschlandradio Kultur, o editor «m» escreve no dia 26 de junho: «A mensagem de notícias no final da peça», — um ataque bombista americano às centrais nucleares do Iraque — «claro está, faz parte do drama fictício e do final de uma história amarga da autora finlandesa Ilka Remes». O que num con«texto» dramatúrgico serve como um «sinal de autentificação», quando ouvido apenas como parte final da própria peça de rádio (que depois se assemelha a «alertas noticiosos»), não é identificável como ficcional no contexto temporal. Em vez do con«texto» cultural/semiótico, há um contexto temporal, ou melhor, uma sincronia que — quando interrompida — cria o efeito das intrusões traumáticas alcançado em *Guerra dos Mundos*, sendo que este foi mais acentuado na famosa adaptação da peça de rádio (Orson Welles) do que na própria versão literária de H. G. Wells.

Uma cultura de «televisão *on demand*» na *internet* (recorrendo ao arquivo eletrónico) está a substituir a televisão ao vivo. Até os *media de streaming* envolvem armazenamento microtemporal (a necessidade de armazenar temporariamente [*buffering*] um fotograma inteiro pode ter implicações jurídicas e abre a porta a alegações de violação de direitos de autor). Foi em 2006 que a BBC («O futuro da televisão é *on demand*»), baseada no arquivo digital, forneceu a opção «7 day catch-up» [gravação automática de programas], oferecendo sete dias para os assinantes verem os programas que perderam. A ZDF na Alemanha (*Mediathek*) fez o mesmo pouco tempo depois (Schatter, 2008, p. 63). Da presença «arquivística» para a presença diferida emerge a seguinte questão teórica: quando termina a «transmissão» e quando se inicia o «armazenamento»? Uma conversa transmitida na rádio alemã FM Kulturradio na manhã de 24 de outubro de 2013, por volta das 8h25, foi difundida juntamente com a informação de que tinha sido gravada uma hora antes. Ironicamente, a conversa era sobre a suposta interceção do telemóvel privado da chanceler Angela Merkel pelo serviço de inteligência dos EUA, a NSA.

Como salientado por Timothy Barker,²⁵ o cinema separa o movimento em imagens paradas, a televisão fragmenta imagens em linhas descontínuas e o computador digital converte sinais em bits. Isto gera novas temporalidades discretas que, na superfície discursiva, são documentadas por práticas performativas («redes sociais»). Os *uploads* de alta frequência e os «*media de streaming*» *online* reconectam o arquivo («secreto»), anteriormente separado, ao presente quase imediato (dependendo simplesmen-

25 Ver Timothy Scott Barker, Re-composing the Digital Present, *Contemporaneity: Historical Presence in Visual Culture*, vol. 1, nº 1 (2011), 88–104.

te das condições de banda larga e de codificação de canais). A maior parte dos mercados financeiros baseia-se hoje em dia na escala temporal da computação de alta frequência, produzindo flutuações e ritmos que subvertem nano-temporalmente a noção do próprio momento presente. A bolsa de valores transforma-se em teatro medial. Até agora, a teoria dos *media* e da cultura tentou explicar tais temporalidades induzidas pelos *media* em termos de aceleração e velocidade.

Na computação algorítmica, os tempos são concebidos operacionalmente de uma forma radicalmente nova que Boris Groys, partindo de Derrida, associa a uma série perpétua de presentes (Groys, 2009).²⁶ A ordem simbólica do tempo cultural — até agora baseada nas categorias temporais claramente divididas em passado, presente e futuro — implode, transformando-se num anacronismo operativo. Dispositivos tecnológicos que efetuam uma amostragem do presente «analisam» tecno-matematicamente o tempo através da Transformada de Fourier.

Na economia medial das transações financeiras de alta frequência, a besta é uma besta temporal. A lente do tempo muda de ciclos económicos macrotemporais para intervalos microtemporais. Em locais como a Bolsa de Valores virtual, as temporalidades emergentes tornam-se tempor(e)alidades económicas. As Transações de Alta Frequência operam com objetivos que visam «ocultar» o tempo, tal como as experiências percetuais nos anos sessenta: contrabandear momentos ultracurtos da publicidade da Coca-Cola e inseri-los num filme de televisão sem que o espectador se aperceba. A economia de base temporal funciona especialmente em empresas.

O não-presente algorítmico

É na própria natureza temporal da computação de programas armazenados (na chamada arquitetura von Neumann) que o presente implode infinitamente. Quando *em ser*, um algoritmo tecno-logicamente implementado faz com que o computador digital opere em múltiplas unidades cíclicas ao mesmo tempo que adere ao seu imperativo de processamento linear «passo a passo» (em oposição ao processamento paralelo). Não existe realmente um momento presente sem que o programa chegue a um resultado. O presente tem de ser, por isso, induzido pela observação, por exemplo, no modo de depuração em que a computação real pode ser congelada num único passo ou «estado» maquínico (termo de Turing).²⁷

26 Ver Boris Groys, «Comrades of Time» (2009), *Cognitive Architecture. From Biopolitics to Noopolitics. Architecture & Mind in the Age of Communication and Information* (2010), editado por Deborah Hauptmann e Warren Neidich, 010 Publishers, pp. 90–99.

27 Ver Alan Turing, «On Computable Numbers, with an Application to the Entscheidungsproblem» (1937), *Proceedings of the London Mathematical Society* (2), vol. 42, nº 3 (1937), 230–265.

Compreensão tradicional e pós-humana do afeto

A noção cibernética do processamento de sinais co-originais (portanto análogos) em animais e máquinas (Norbert Wiener) está na base dos sistemas que reúnem ser humano e máquina: «O organismo cibernético incorpora componentes exógenos que expandem a função de controlo autorregulador de forma a adaptá-lo a novos ambientes» (Clynes e Cline citados em Edwards, p. 369). Disto deriva uma hipótese orientadora para este projeto: esta noção cibernética é igualmente válida no *acoplamento temporal* entre ser humano e (crono-)tecnologias. Assim que a percepção humana é «firmemente» (Fritz Heider) acoplada a um meio técnico, esta fica sujeita às suas tempor(e)alidades tecnológicas. *Matière et Mémoire* (1896), de Henri Bergson, descreve o entrelaçamento da percepção presente e as reminiscências do passado como circuitos elétricos. A disponibilidade (*Zuhandenheit*, nas palavras de Heidegger) de novas tecnologias do tempo não só molda como gera a consciência temporal. Quando os seres humanos se encontram no modo de pesquisa na *internet*, não existe memória ou passado, mas uma latência espaço-temporal.

Diferentemente de Henri Bergson, Gilles Deleuze separa a afeição do corpo-sujeito e localiza-a dentro da assemblagem tecno-corporal²⁸ — o que resulta, de facto, num tecno-trauma. Isto torna-se evidente na imagética eletrónica e no «dedo digitalizador» (McLuhan, 1994, p. 249) do tubo de raios catódicos da televisão analógica e do vídeo: «interpela diretamente o nosso sistema nervoso. Cria um ser da sensação que existe por si mesmo e que nos revela um estado de tornar-se-não-humano» (Hansen, 2001, p. 216) em termos de uma «percepção pré-pessoal» (Colebrook, 2002, p. 38).

[U]ma compreensão das materialidades misturadas de regimes afetivos provém, em grande parte, da fisiologia do século XIX, da psicologia experimental e de uma variedade de medições científicas e experimentais [...]. Por outras palavras, também existe um lado arqueológico-medial na noção de afeto. (Parikka, 2012, p. 30)

O *momentum* microtemporal do afeto

O afeto é uma sinalização de um tempo traumático não-discursivo e não-narrativo. A co-origem, situada por volta de 1900, dos estudos do trauma (Freud) e da cinematografia técnica não é uma mera coincidência. Para usar termos de engenharia em vez de termos psicológicos, existe uma percepção humana de sinais na Banda de Baixa Frequência da qual a mente está consciente (como sinais áudio entre 16 Hz e cerca de 16 kHz), ao contrário de sinais na Banda de Alta Frequência que estão lá, mas não são perceptíveis aos sentidos humanos — uma existência sublime. Existem eventos temporais (e suas manipulações) dos quais os seres humanos simplesmente não estão cientes, tal como a transmissão de rádio e televisão enquanto evento técnico (frequências portadoras). Porém, ainda assim, *resultam* em modulações afetivas da sensação humana — indiretamente, como *tempor(e)alidade sublime*.

A tempor(e)alidade de um presente diferido torna-se evidente a partir de experiências no intervalo formativo da percepção quando existe um desfasamento microtemporal entre a atividade cerebral que dá início a um movimento e o registo consciente da decisão de agir. A noção de atraso para as tecnologias de telepresença é uma ideia francamente estranha, pois é a metafísica do instante que sustenta a sua

contemporaneidade. No que diz respeito à tempor(e)alidade tecno-traumática luminosa da televisão eletrônica, esta está ligada à temporalidade; a diferença entre o analógico e o digital torna-se assim literalmente «decisiva», uma vez que a mudança súbita (catástrofe) corresponde à comutação digital: «O tempo próprio da catástrofe pode ser considerado compatível com o do relógio digital, onde o tempo é privado de qualquer sentido de continuidade analógica e a ligação entre momentos é suprimida. Apenas somos confrontados com o tempo do instante — isolado e sozinho». (Doane, 1990, p. 238) Isto é verdade, porém, desde a implementação do relógio de rodas controlado pelo escapamento de orla.

Os momentos microtraumáticos induzidos tecnologicamente agravam-se com a rutura entre a cinematografia mecânica e as imagens eletrônicas (analógicas): «Com o filme, o cérebro não ‘completa’ as imagens no ecrã — completa o movimento entre as imagens. Com a televisão, o cérebro deve completar (ou recordar) 999 999 % da imagem a qualquer momento, uma vez que a imagem inteira nunca está presente no ecrã» (Schwartz, 1974, p. 16). O «dado momento» corresponde a crono-«dados»; a ausência está a ser microtemporalizada em direção ao «tempo-real».

A afeção não é apenas um modo de experiência temporal, mas uma forma de percepção radicalmente ancorada no tempo. De acordo com Brian Massumi, tal como demonstra o registo de um impulso elétrico na pele (Barker, 2012, p. 87), a afeção precede a consciência dentro do processamento do sinal humano. Desta forma, ocorre um fosso disruptivo entre a percepção afetiva e a percepção consciente («refletida») de um e do mesmo microevento, gerando uma dissonância temporal afetiva/cognitiva — na verdade, o crono-*momentum* traumático.

Assim que a fotografia, a primeira agência medial autónoma no seu sentido moderno, se tornou objeto de arquivo, o poder sensorio-afetivo gerador de presença dos *media* baseados na transmissão de sinais reduziu a distância (a qual é um pré-requisito para a análise *histórica*), em favor da imediácia mnemónica — o momento «elétrico», um choque para a experiência afetiva da presença temporal e do passado.

Foi Hermann von Helmholtz quem detetou que o tempo de execução (velocidade de propagação) de sinais nos nervos motores de uma rã é de cerca de 24 metros por segundo. Esta velocidade recorda um problema de sincronização dos seres humanos. A sincronização audio-visual técnica pode levar a uma irritação quando comparada com os tempos de execução de sinais físicos na natureza real (Sander, 2008, p. 292): um relâmpago é considerado mais imediato do que o trovão que o acompanha. No domínio temporal da percepção humana, a psicóloga Herta Sturm, que estuda o impacto dos *media*, provou experimentalmente que, embora a percepção comum inclua sempre um ligeiro atraso temporal de reação, envolvendo uma espécie de discurso subvocal (Sturm, 1984, p. 61), os meios eletrónicos forçam a sua audiência a uma afeção imediata. As interfaces *mediáticas* privam os humanos da oportunidade natural de percepção retardada. Será que tudo acontece, ou nada acontece, neste meio segundo? A imediácia eletrônica, a lacuna microtemporal que quase falta, provoca uma assincronicidade no tempo de processamento de sinais quer por seres humanos quer por máquinas eletrônicas, uma diferença no atraso de fase na transferência de sinais entre a tecnologia e a fisiologia humana. Contudo, o *timing* quasi-tecnológico pode ser detetado dentro do próprio neuroprocessamento humano, uma espécie de crono-engenharia. A atividade preventiva é aparentemente estimulada no córtex pré-frontal do cérebro, o qual não reage simplesmente a sensações recebidas, mas tende, de forma temporal, à antecipação (distinção familiar entre a transmissão de sinais «ao vivo» e em «tempo real» no interior dos *media* de comunicação).

TEMPORALIZAR O PRESENTE, RE-PRESENTIFICAR O PASSADO: PARA UMA EPISTEMOLOGIA MEDIAL DE AFETOS TEMPORAIS INDUZIDOS TECNOLOGICAMENTE

WOLFGANG ERNST

A palavra *comunicação* será aqui usada num sentido muito amplo para incluir todos os procedimentos pelos quais uma mente pode afetar outra. Isto, naturalmente, envolve não só o discurso escrito e oral, mas também a música, as artes pictóricas, o teatro, o ballet e, na verdade, todo o comportamento humano. No caso de alguns tipos de conexões, poderá ser desejável utilizar uma definição ainda mais ampla de comunicação, nomeadamente, uma que inclua os procedimentos através dos quais um mecanismo (digamos, equipamento automático para rastrear um avião e calcular as suas prováveis posições futuras) afeta outro mecanismo (digamos, um míssil guiado que persegue este avião). (Weaver, 1964, p. 1)

Abre-se uma lacuna perceptiva entre o momento real da faixa áudio e o fotograma visual na cinematografia, introduzindo um *loop* que permite a «leitura» pre-cursora (por fotocélula) da faixa áudio na bobina de filme. Entre o tempo de execução do áudio-atraves-do-ar e da emanação visual refletida a partir do ecrã abre-se uma fenda microtemporal tecno-traumática (isto é, induzida por uma assincronia técnica).

Tempor(e)alidades e «The Crannies of the Present» (Massumi)

O presente atrasado desenrola-se como uma função entre o tecnicamente mediado e o imediato. «Jornalismo», no sentido arqueológico-medial, não se refere apenas ao *jour* francês, os relatos diários na tradição analista medieval, mas também ao ritmo crono-técnico da imprensa. De acordo com a definição de Freud, tanto o afeto como o trauma quebram o escudo cognitivo protetor [*Reizschutz*] do tempo simbolicamente ordenado, que rodeia a percepção humana. Se interpretado literalmente, o «*apparat*» psíquico de Freud corresponde aos *media* em ressonância tecno-lógica. A partir daí, obtém-se o poder psico-tecnológico dos *media* — o trauma tecnológico. O potencial dos *media* é o real tecnológico, resultando em formas e experiências específicas da tempor(e)alidade.

Mesmo que a «tele-visão» pareça indicar que o regime escópico é remoto: percepção à distância por definição, a sensação ótica em si baseia-se em ondas eletromagnéticas que atingem o olho humano quase instantaneamente. A percepção humana — mesmo perante a visualização de uma gravação de vídeo — está sempre no presente, mas em diferentes formas/ondas audio-visuais. A televisão está sempre «no agora» (do ponto de vista da câmara e da emissão). Com meios de comunicação *online*, o recetor também está sempre «on». A transmissão «ao vivo» da televisão (do lado do sinal) já oferecia sincronidade no tempo, um estar-lá-no-tempo (embora não no espaço), o que representa uma diferença decisiva em relação à cinematografia, pois esta é um *medium* de armazenamento, re-projetando um presente sempre atrasado — mesmo tendo em conta a redução da diferença criada pelo sistema do filme intermediário [*Zwischenfilmverfahren*] da televisão alemã por ocasião da Olimpíada de 1936 em Berlim.

Um momento crítico aconteceu no festival de cinema documental de Riga, em 2001, no dia 11 de setembro, quando, depois de assistir a uma projeção cinematográfica na sala de cinema, o público foi levado para uma pausa de café na sala de conferências adjacente. Nesta sala, um monitor de televisão mostrou as imagens desconcertantes do colapso de uma das torres do World Trade Center. Na cobertura televisiva ao vivo, o *medium* eletrónico ganhou consciência «de si» (em termos hegelianos). Nessa terça-feira, o «alerta noticioso», repetido ininterruptamente pela CNN, interrompeu o evento cinematográfico e a situação cinemática através do *apparat* televisivo.

Em analogia com o «inconsciente ótico», identificado por Walter Benjamin em relação à lente da câmara, existe também o «inconsciente temporal». A análise temporal foca-se no *arché* do próprio evento do sinal enquanto ação incipiente identificada através da análise eletroacústica do «ataque» transitório ao tocar uma nota musical, ou após a projeção de uma imagem cinematográfica. Tal acontecimento temporal não se desenrola necessariamente numa ordem cronológica. A integração do passado no aqui-e-agora do presente, e o imediato tornar-se-passado do momento presente («o infra-instante», segundo Brian Massumi), são «aspetos diferenciais da mesma ação integral» (Massumi, 2014).²⁹

Novas «formas de tempo»

Na cena da cultura humana, um novo drama entra em foco: a *cronopoética* tecnologicamente induzida de processos microtemporais. Tanto na neurociência como no estudo de tecnologias eletrónicas e digitais, a análise da ação temporal desenvolve-se numa epistemologia que desafia radicalmente os termos tradicionalmente familiares do tempo enfático, colocando agora a tónica em eventos não-lineares, sequenciais passo-a-passo, em *loop*, algo-«rítmicos». Existe uma afinidade privilegiada entre as tempor(e)alidades sónicas e os *media* temporais «a tempo».³⁰

«Liquefação» do arquivo

O filme *Inland Empire* (2006) de David Lynch começa com a imagem de um disco em rotação num gira-discos: «À medida que a agulha vagueia pela superfície atemporal de sons reificados, estamos, mais uma vez, no reino da pré-produção mecânica e da lógica do tempo industrial» (Glück, 2008). Henri Bergson considerava que a medição do tempo orientada pela orla de escapamento no relógio mecânico era uma matematização, o que significa que esta representava uma espacialização em vez de duração temporal. As justaposições técnicas, interjeições, cortes e ruturas resultam na perda da cronologia e da direccionalidade do tempo. «[A] fragmentação digital do tempo é terrivelmente opaca e ilegível para o sujeito humano» (Glück, 2008). Tal sublime tecnológico conduz a uma sublime microtempor(e)alidade.

Quando o presente é interpretado como uma função das operações de memória (tanto neurologicamente como digitalmente), é necessário observar a transformação da *temporalidade* tradicional do armazenamento arquivístico. Entre o espaço arquivístico e o tempo arquivístico, é colocado o foco no «campo» arquivístico. As memórias micromedia dinâmicas induzem um deslocamento cultural da ênfase colocada no armazenamento permanente para a transferência contínua. Com a estética de *re:load* [recarregamento], a afinidade entre a operação arquivística e a cibernética acaba, dando lugar à memória de *feedback* e à instabilidade temporal. Assim que estas transformações são analisadas, o tema «memória suspensa *versus* recordação total» gera novamente um apelo ao *arquivo secreto*.

Existem boas razões para questionar o conceito estático de «arquivo» enquanto apropriado para descrever estruturas de registo digital, uma vez que, enquanto metáfora, está a tornar-se cada vez mais

29 Tal como expresso por Brian Massumi em «The Crannies of the Present», palestra no Sawyer Seminar, Harvard University, final de abril, 2014.

30 O advérbio «*timely*» pode ser traduzido, em alemão, por «*rechtzeitig, zeitgemäß, fristgerecht, frühzeitig*». Ver <http://www.dict.cc/englisch-deutsch/timely.html>

um obstáculo à análise do armazenamento e circulação de dados dinâmicos. O disco rígido do computador *move* dados armazenados de forma pós-estrutural, tal como o registo do gramofone e a fita magnética fizeram anteriormente com sinais eletrónicos gravados (som e/ou vídeo).³¹

Ainda não é memória? Foco nas tempor(e)alidades de armazenamento

A volatilidade dos dados armazenados na SRAM [memória estática de acesso aleatório] ou DRAM [memória dinâmica de acesso aleatório] faz toda a diferença epistémico-medial. De acordo com Husserl, o tempo é um fluxo de experiências com uma cadeia infinita de pontos-*agora* que são impressões temporais, cada uma delas incorporada numa esfera temporal de retenção (um ponto-agora acabado de passar) e uma protensão — «uma expectativa de um ponto-agora que ainda está no futuro, mas que se torna um ponto-agora no presente» (Eissler citado em Hartocollis, 1983, p. 4). Esta criticalidade temporal tem particular impacto na sensação acústica (o toque vibracional mecânico) e na sensação háptica.

A micromemória já está envolvida na percepção sónica da presença: o presente não é de forma alguma experienciado como um «agora» regulado. Ao nível microacústico, esta re- e protensão foi discutida para explicar a experiência da melodia por Edmund Husserl³² e por Henri Bergson, enquadrando-se naquilo a que a neurociência chama de janela temporal da «presença» tal como percebida pelos seres humanos: cerca de três segundos de duração.

Microarquivando o presente: armazenamento intermediário, linhas de atraso

A transmissão eletromecânica de imagens fotográficas *via* cabos telegráficos no século XIX foi realizada através do armazenamento intermediário dos cartões perfurados, o portador de dados «digital». Mesmo que à primeira vista pareça um sistema bastante complexo, este libertou a engenharia de comunicação do delicado problema da sincronização temporal entre remetente e recetor (Kassung e Pichler, 2012, p. 110). Entre o arquivo e o anarquivo existe o armazenamento temporário. Os arquivos propriamente ditos estão essencialmente centrados num armazenamento a longo prazo, se não mesmo na preservação ilimitada dos seus documentos, mas os arquivistas que estudam os *media* enfrentam hoje o desesperante problema da obsolescência tecnológica; a temporalização dos arquivos é, portanto, um elemento anarquivista na economia da tradição cultural. Novos conceitos como «o arquivo em movimento» (Rossaak, 2010) e «arquivos temporários» são sintomas desta temporalização do arquivo. A imediaticidade de acesso a grandes volumes de dados através de bases de dados *online* rivaliza com um período de usabilidade máxima a curto prazo, que a cultura contemporânea aceita conscientemente. No entanto, esta temporalização da ordem simbólica é pré-determinada ao nível operativo do próprio presente, nomeadamente na prática da transmissão de sinais e de dados. As linhas de atraso serviram a microsincronização dos sinais emitidos pela televisão a cores PAL [Linha de Fase Alternada], bem como a manutenção, a curto prazo, de unidades de dados nos primeiros computadores eletrónicos. Está na

31 Sobre a hipótese de o arquivo se tornar processual em algoritmos digitais, de acordo com a filosofia do evento dinâmico descrita por Alfred North Whitehead, ver Timothy Scott Barker, *Time and the digital: connecting technology, aesthetics, and a process philosophy of time* (2012), Hanover: Dartmouth College Press.

32 «Jeder Ton hat selbst eine zeitliche Extension, beim Anschlagen hore ich ihn als jetzt, beim Forttonen hat er aber ein bereits neues Jetzt, und das jeweils vorausgehende wandelt sich in ein Vergangenes» [Cada tom tem uma extensão temporal. Quando atingido, eu ouço-o como agora, mas quando continua adquire um novo agora e o anterior transforma-se em passado] (Husserl, 1980, p. 324).

natureza dos chamados novos *media* produzir cálculos através da mudança dos níveis de voltagem, os quais são interpretados como estados binários, acumulando continuamente valores provisórios que são depois apagados. A matematização da comunicação técnica efetuada por Shannon produz um canal de transmissão que consiste num armazenamento temporário discreto — um retorno inesperado e familiar do arquivo e todavia criticamente radicalizado. O vocabulário da arquivologia clássica fracassa quando confrontado com tais modos microtemporais da ação tecnológica.

«Tempo da não-realidade»: *Totzeit*, tempo negativo

Os sistemas eletrónicos tratam de operações de cronometragem perceptíveis, mas também de operações microtemporais subliminares (tais como o aumento, ou antes, a diminuição das unidades cíclicas de tempo na computação digital); uma nova qualidade surge com a teoria da informação «binária»: a noção de Norbert Wiener de «tempo de não-realidade», um tempo negativo que não «conta» na contagem binária (computação) — momentos reais de comutação (*histerese*).

De facto, existem diferentes classes de *metaxo* temporal: o Delta de Dirac (a interrupção momentânea, aproximando-se do tempo emergente do próprio «real») e o momento temporal que evolui entre a comutação e a inversão de estados alternativos binários. Tal «tempo de não-realidade» (Norbert Wiener)³³ só conta quando a velocidade de cálculo se aproxima da janela da presença em tempo real. Para re-presentificar o passado é necessário um significante vazio. Mas como representar o vazio sem o transformar imediatamente, através do próprio processo de significação, numa apresentação, isto é, numa marca de presença? Matematicamente, a cifra (literalmente *zero*) cumpre esta função; no teclado da máquina de escrever, é a tecla *em branco* que executa isto (que, em termos digitais, não passa também de um bit — positivo — indiferente a outras cifras, letras ou sinais ASCII). Talvez a única solução seja abandonar o reino do semiótico, não se preocupar mais com signos, mas reconsiderar signos como sinais, isto é, como impulsos físicos — o próprio fluxo e energia da informação da *internet* (ou da *internet* enquanto informação). Nem o *metaxo* local — o *spatium* — nem o símbolo aritmético «zero» são simplesmente nada; a suspensão (o «esvaziamento» [«Aufhebung»] hegeliano) é o correlato temporal destes termos.

Presença microarquivadora das tecnologias analógicas para as digitais: som funcional

Desde que não seja complementada (ou fundida) com uma percepção ótica, a percepção de uma voz sem corpo trazida do passado através de uma gravação conduz a uma falta do sentido essencial de origem. A noção mais comum de tempo «histórico» baseia-se numa observação externa, traçando uma distinção — nos termos de Spencer-Brown (1994)³⁴ — entre o passado e o presente. Na computação digital, esta distinção foi tecnologicamente reduzida ao mais ínfimo, ou seja, a *différance* microtemporal binária (no neografismo de Jacques Derrida) foi aplicada, por exemplo, no computador ENIAC: «somos fortemente a favor do sistema binário para os nossos dispositivos [isto é, a ‘memória’]. A nossa unidade

33 Ver Claus Pias, «Time of Non-Reality. Miscellen zum Thema Zeit und Auflosung», *Zeitkritische Medien* (2009), editado por in Axel Volmar, Kulturverlag Kadmos, pp. 267–279.

34 Ver George Spencer-Brown, *Laws of Form* (1994), Cognizer Company.

TEMPORALIZAR O PRESENTE, RE-PRESENTIFICAR O PASSADO: PARA UMA EPISTEMOLOGIA MEDIAL DE AFETOS TEMPORAIS INDUZIDOS TECNOLOGICAMENTE

WOLFGANG ERNST

fundamental de memória está naturalmente adaptada ao sistema binário, uma vez que não tentamos medir gradações de carga [elétrica] num determinado ponto do Selectron [isto é, tubo de raios catódicos], mas limitamo-nos a distinguir entre dois estados» (Burks et al., 1982, p. 405) — o que faz toda a diferença relativamente à computação analógica.

O *relay* eletromagnético, e mais tarde o *flip-flop*, criaram materialmente um dispositivo verdadeiramente binário: «Em fios magnéticos ou fitas e em memórias de linha de atraso acústico limitamo-nos também a reconhecer a presença ou ausência de um pulso (se uma portadora de frequência for usada) ou de uma onda de pulso» (Burks et al., 1982, p. 406). Isto leva ao uso crono-funcional do som que é a *sonicidade*.

A gravação técnica do som é, ela própria, um processo de armazenamento: «A quebra da restrição temporal mudou profundamente a natureza da comunicação acústica» (Truax, 1984, p. 117). A temporalidade (e a situação volátil de ser-para-a-morte) da articulação sónica, que até agora só podia ser registada simbolicamente por notação mnemónica, é transformada em espaço e visualização pelo próprio ato de gravação, disponibilizando-a para análise «fora do tempo» (Truax, 1984, p. 117). A essência temporal do som é assim transformada num objeto temporal reificado e analisável, desde a evanescência até ao literalmente obs-ceno.

O registo sonoro tradicional — como o registo textual — pode ser incluído num enquadramento de arquivo institucional. Com o som digital, no entanto, cada pedaço (bit) de articulação sónica torna-se literalmente parte de uma «presença arquivística» generalizada, uma vez que a) cada processamento de sinal digital envolve um armazenamento intermediário ultra-breve quasi-arquivístico, e b) cada «bit» de som torna-se numericamente endereçável e, assim, acessível à manipulação matemática/algorítmica. O enquadramento arquivístico é desconstruído e regressa a partir de dentro dos próprios registos de arquivo digital. Perante o «arquivamento» da presença sónica do analógico para o digital, «a forma de armazenamento determina o tipo de controlo que pode ser exercido sobre ele» — desde a manipulação à distorção (Truax, 1984, p. 119). Ao mesmo tempo, a conversão do analógico-para-digital resulta numa transubstanciação do sinal áudio: do evento físico primário à informação que, essencialmente, nem é energia nem é matéria. Deste modo, o sinal perde o seu traço crono-indexical (Marks, 2002, p. 172) e as formas de onda transitivas tornam-se tempo numérico e geometrizado. Por conseguinte, a transdução eletromagnética do som deve ser colocada entre aspas: «o processo de ‘transdução’ digital inclui a digitalização do sinal analógico pela ADC [conversor analógico-digital], o seu <micro->armazenamento e/ou manipulação em formato de número binário, e a sua reconstrução como um sinal analógico pelo DAC [conversor digital-analógico]» (Truax, 1984, p. 139) — que é a conversão de uma materialização eletrónica da representação de um número armazenado na memória do computador em etapas discretas de voltagens em intervalos de tempo fixos (*Dt*). As ondas originais fisicamente contínuas são assim transformadas em ondas quadradas; de facto, cada ato computacional binário é uma forma abrupta de oscilação, de forma crono-sequencial, entre zero e um. Só alisando a onda quadrada através de filtros, é que esta se torna novamente contínua.

Uma espécie de microarquivamento da presença está conceptual e tecnologicamente implícito no processamento de sinais em tempo real, uma vez que, sendo uma amostragem discreta no tempo digital e uma quantização de momentos a partir do sinal presente (discretizando o evento de sinal contínuo) requer armazenamento intermediário de dados em curto prazo. Na computação, o conceito de tempo real e «interrupção» do *input* do utilizador desloca a metafísica de pura presença para a presença microdiferida.

O evento presente do sinal e o seu armazenamento imediato fundem-se num só com o crescente registo digital, isto é, intermediário, de espaços presentes. O espaço em si está a ser transformado em fotografias instantâneas codificadas no tempo por iPads e outros dispositivos móveis que, passo a passo («um bit de cada vez»), fazem a *amostragem* da presença («amostragem» em sentido tecnológico e meso-temporal). O espaço torna-se re-bobinável (Galloway e Thacker, 2007, p. 132), tal como indicado na noção de *tx-transform*³⁵ como tecnologia de manipulação do eixo do tempo.

Referências bibliográficas

- Adorno, T. W.** (2006). Chapter V. Time – Radio and Phonograph. In R. Hullot-Kentor (Ed.), *Current of Music. Elements of a radio theory* (pp. 74–80). Suhrkamp.
- Auslander, P.** (2008). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Routledge.
- Barker, T. S.** (2012). *Time and the digital: connecting technology, aesthetics, and a process philosophy of time*. Dartmouth College Press.
- Barthes, R.** (1981). *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Hill and Wang.
- Bastos, M.** (2014). Designing Real-Time: On How Events Affect Audiovisual Narrative. In A. Marcus (Ed.), *Design, User Experience, and Usability. Theories, Methods, and Tools for Designing the User Experience* (pp. 509–518). Springer.
- Benjamin, W.** (1980). A Short History of Photography. In A. Trachtenberg (Ed.), *Classic Essays on Photography* (pp. 199–216). Leete's Island Books.
- Benjamin, W.** (2007). On Some Motifs in Baudelaire. In H. Arendt (Ed.), *Illuminations: Essays and Reflections* (pp. 155–200). Schocken books.
- Bergson, H.** (1944). *Creative Evolution*. The Modern Library/ The Random House.
- Burks, A.W., Goldstine, H.H. & von Neumann, J.** (1982). Preliminary Discussion of the Logical Design of an Electronic Computing Instrument. In B. Randell (Ed.), *The Origins of Digital Computers. Texts and Monographs in Computer Science* (pp. 399–413). Springer.
- Canales, J.** (2009). *A Tenth of a Second. A History*. University of Chicago Press.
- Chouliarki, L.** (2006). *The Spectatorship of Suffering*. SAGE Publications.
- Clarke, J.** (2015). For a History of Liveness. *Log*, 33, 25–37.
- Colebrook, C.** (2002). *Gilles Deleuze*. Routledge.
- Colombat, A. P.** (2001). Deleuze and the three powers of literature and philosophy: to demystify, to experiment, to create. In G. Genosko (Ed.), *Deleuze and Guattari. Critical Assessments of Leading Philosophers* (pp. 207–222). Routledge.
- Constant** (1995). *The divisible present*. Erkki Kurenniemi (In 2048) (preliminary work towards) an online archive. http://kurenniemi.activearchives.org/logbook/?page_id=526
- Doane, M. A.** (1990). Information, crisis, catastrophe. In P. Mellencamp (Ed.), *Logics of television: Essays in cultural criticism* (pp. 222–239). Indiana University Press and the British Film Institute.
- Doane, M. A.** (2002). *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*. Harvard University Press.
- Edwards, P. N.** (1996). *The Closed World. Computers and the Politics of Discourse in Cold War America*. The MIT Press.
- Frosh P. & Pinchevski, A.** (2009). Crisis-Readiness and Media Witnessing. *Communication Review*, 12(3), 295–304.

35 *tx-transform* é o título de uma curta-metragem produzida por Martin Reinhart com Virgil Widrich (35 mm, Áustria, 1998).

TEMPORALIZAR O PRESENTE, RE-PRESENTIFICAR O PASSADO: PARA UMA EPISTEMOLOGIA
MEDIAL DE AFETOS TEMPORAIS INDUZIDOS TECNOLOGICAMENTE

WOLFGANG ERNST

- Galloway A. & Thacker E.** (Eds.). (2007). *The Exploit. A Theory of Networks*. University of Minnesota Press.
- Glück, Z.** (2008). 'After Midnight' – Or the Digital Logic of Time Fragmentation in *Inland Empire*. *Munitionsfabrik* 19, 8–11.
- Gumbrecht, H. U.** (2004). *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford University Press.
- Hadjoannou, M.** (2012). *From Light to Byte: Toward an Ethics of Digital Cinema*. University of Minnesota Press.
- Hansen, M. B. N.** (2004). *New Philosophy for New Media*. The MIT Press.
- Huspeni, A.** (2013, março 21). For Douglas Rushkoff the future is now – and that's the problem. PandoDaily. <http://pandodaily.com/2013/03/21/embargo-321-how-presentshock-> [indisponível].
- Husserl, E.** (1980). *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*. Niemeyer.
- Ihde, D.** (2007). *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*. State University of New York Press.
- Jakobsen, K.** (2010). Anarchival Society. In E. Rossaak (Ed.), *The Archive in Motion. New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices* (pp. 127–154). Novus Press.
- Kassung C. & Pichler, F.** (2012). Die Übertragung von Bildern in die Ferne. Erfindungen von Arthur Korn. In A. Kümmel-Schnur & C. Kassung (Eds.), *Bildtelegraphie. Eine Mediengeschichte in Patenten (1840-1930)* (pp. 101–122). [transcript] Verlag.
- Marks, L.** (2002). *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. University of Minnesota Press.
- Marx, K.** (1973). *Grundrisse. Foundations of the Critique of Political Economy*. Penguin.
- Massumi, B.** (2002). *Parables for the Virtual*. Duke University Press.
- McLuhan, M.** (1994). *Understanding Media: The Extensions of Man*. The MIT Press.
- Mira, M.** (2012). Media Time Squeezing: The Privatization of the Media Time Sphere. *Television & New Media*, 13(1), 68–86.
- Mousoutzanis, A.** (2010). Cybertrauma and Technocultural Shock in Contemporary Media Culture. In A. Mousoutzanis & D. Riha (Eds.), *New Media and the Politics of Online Communities* (pp. 173–180). Inter-Disciplinary Press.
- Parikka, J.** (2012). *What is Media Archaeology?*. Polity Press.
- Pinchevski, A. & Liebes, T.** (2010) Severed Voices: Radio and the Mediation of Trauma in the Eichmann Trial. *Public Culture*, 22(2), 265–291.
- Rushkoff, D.** (2013). *Wall street journal adaptation from present shock*. Rushkoff [página do autor]. <https://rushkoff.com/wall-street-journal-adaptation-from-present-shock/>
- Sander, U.** (2008). Die «fehlende Halbsekunde». In U. Sander, F. von Gross & K. Hugger (Eds.), *Handbuch Medienpädagogik* (pp. 290–293). Springer.
- Scannell, P.** (2014). *Television and the Meaning of Life*. Polity Press.
- Schwartz, T.** (1974). *The Responsive Chord*. Anchor Press.
- Shemoelof, M.** (2011). RealityTrauma Alienated Past and Alienated Present: On the Engagement with Nightmarish Light. In A. Ganor (Ed.), *RealityTrauma* [exhibition catalogue] (pp. 175–203). Tel Aviv Museum of Modern Art.
- Silverstone, R.** (1992). The medium is the museum: on objects and logics in times and spaces. In J. Durant (Ed.), *Museums and the Public Understanding of Science* (pp. 34–42). Science Museum.
- Smith, M.** (2013). Theses on the Philosophy of History: The Work of Research in the Age of Digital Searchability and Distributability. *Journal of Visual Culture*, vol. 12, 375–403.
- Sturm, H.** (1984). Wahrnehmung und Fernsehen: Die fehlende Halbsekunde. Plädoyer für eine zuschauerfreundliche Mediendramaturgie. *Media Perspektiven* 1, 58–65.
- Truax, B.** (1984). *Acoustic Communication*. Ablex Publishing Corporation.
- Turing A.** (1937). On Computable Numbers, with an Application to the Entscheidungsproblem. *Proceedings of the London Mathematical Society Series 2*, 42(3), 230–265.

Volland, K. (2009). *Zeitspiele. Inszenierung des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch*. GWV Fachverlage.

Weaver, W. (1964). Recent Contributions to the Mathematical Theory of Communication. In C. Shannon & W. Weaver (Eds.), *The Mathematical Theory of Communication* (pp. 1–28). University of Illinois Press.

Wenzelhuemer, R. (2010). Globalization, Communication and the Concept of Space in Global History. *Historical Social Research*, 35(1), 19–47.

UM ARQUIVO PARA A LITERATURA DIGITAL BRASILEIRA E ALGUMAS QUESTÕES CONCRETAS

MANÁIRA AIRES ATHAYDE
REJANE ROCHA

Resumo

O ATLAS da Literatura Digital Brasileira, lançado no ano passado, reuniu um número expressivo de obras literárias digitais até então dispersas. A partir dos dados obtidos com esse arquivo, conseguimos identificar o perfil da literatura digital produzida no Brasil desde os anos 1990. Assim, nas páginas a seguir, analisaremos uma série de resultados alcançados com o mapeamento e a documentação dessas obras, dando ênfase ao mais evidente aspecto do arquivo: as ressonâncias do concretismo na literatura digital brasileira. Nesse sentido, investigaremos o *boom* dessas obras nos anos 2000, o seu período mais fértil, assim como as relações entre a estética concretista e o gênero literário, os procedimentos de leitura e as técnicas de composição mais recorrentes. Assinalaremos, por fim, as grandes transformações da produção literária digital no Brasil nos últimos anos e as implicações disto na estrutura do ATLAS, apontando ainda para os novos projetos a que o arquivo deu origem.

1. O ATLAS

«Para preservar é necessário conhecer». O que à primeira vista parece uma evidente premissa pode ganhar contornos bastante específicos quando se trata de arquivos de literatura digital. O *conhecer*, neste caso, tem amplas dimensões: refere-se tanto a objetos literários, com as suas singularidades, como a um tipo de literatura emergente cuja metalinguagem e parâmetros de avaliação e de legitimação não fazem parte de um campo crítico estabilizado. Além disso, nesse contexto de redefinição do arquivo pelos sistemas digitais, a própria ideia de *preservar* ganha certa dimensão anacrônica, visto que o processamento de artefactos digitais requer práticas cada vez mais distantes do sentido museológico, que estabeleceu a noção de preservação ainda hoje predominante. Como se sabe, um arquivo depende sempre das especificidades do material que arquiva, do tratamento dado a esse material e do suporte que o abriga. Ao mesmo tempo que documenta, o arquivo cria, institui um *corpus* que, anteriormente à existência do arquivo, não existia como tal, uma vez disperso, pouco acessível, às vezes ilegível.

Além disso, no caso da literatura digital, ao mapear, documentar e organizar tanto as obras como a fortuna crítica, muitas vezes um arquivo contribui não só para a caracterização de traços formais e temáticos e para a criação de relações com a tradição literária, como também para gerar um vocabulário crítico vinculado às especificidades da literatura digital em questão, contrariando a standardização que atravessa os discursos em torno das tecnologias digitais. É o que verificamos com o ATLAS da Literatura Digital Brasileira, o primeiro do gênero no Brasil. Desenvolvido entre 2019 e 2022, no âmbito do projeto Repositório da Literatura Digital Brasileira (CNPq),¹ o ATLAS mapeou e documentou 149 obras até o momento. A plataforma que abriga o arquivo foi construída em um *plugin* do Wordpress, o Tainacan,² criado originalmente para abrigar a documentação digitalizada de acervos museográficos e adaptado aos propósitos do projeto. Essa adaptação da plataforma acabou por se tornar um dos maiores desafios enfrentados, uma vez que, no caso de um acervo museográfico, os itens reunidos possuem uma existência fora do arquivo, à qual as imagens e os documentos remetem. No caso do ATLAS, e por causa da obsolescência dos programas e linguagens computacionais, a única existência

1 O ATLAS da Literatura Brasileira está disponível em: <https://www.observatorioidigital.ufscar.br/>

2 Para saber mais sobre o Tainacan, acesse: <https://tainacan.org/>

UM ARQUIVO PARA A LITERATURA DIGITAL BRASILEIRA E ALGUMAS QUESTÕES CONCRETAS

MANAÍRA AIRES ATHAYDE & REJANE ROCHA

possível dos itens é muitas vezes no interior do próprio arquivo, por meio de documentos reunidos sobre as obras, que em alguns casos já não estão acessíveis e, em outros, vão acabar se tornando inacessíveis em algum momento.

Assim como a construção da plataforma, revelou-se um outro grande desafio a criação da taxonomia, que teve como base a concebida pelo *Consortium on Electronic Literature* (CELL)³ da *Electronic Literature Organization* (ELO). Se tal taxonomia poderia ser um bom ponto de partida para a descrição das obras reunidas no ATLAS, logo ficou evidente que ela não poderia ser adotada sem significativas adaptações, que levassem em consideração as especificidades de uma literatura digital produzida na periferia do desenvolvimento tecnológico e com um notável peso da tradição concretista, como é o caso do Brasil.⁴ O embate entre a regularidade e a homogeneidade das categorias taxonômicas e as arestas evidenciadas pela análise das obras específicas, expectável em qualquer processo de mapeamento e arquivamento, tornou-se ainda mais complexo ao identificarmos que muitas daquelas categorias estavam distantes da realidade técnico-poética da literatura digital brasileira. Por isso, tivemos que fazer uma reestruturação da taxonomia, agrupando os seus termos em grandes grupos: (a) informações sobre a obra e o autor; (b) *softwares* e linguagens computacionais usados na produção das obras; (c) dispositivos necessários para a sua leitura; e (d) inclusão dos procedimentos estéticos resultantes da interação entre linguagem computacional e linguagem literária. Neste aspecto, não adotamos uma terminologia relacionada aos gêneros literários digitais — como, por exemplo, os previstos por N. Katherine Hayles (2008) em seu livro seminal; neste caso, buscamos desenvolver, a partir da observação das obras que mapeávamos, uma terminologia que desse pistas acerca das opções estéticas dos autores e que se relacionasse com o tipo de criação literária digital possível num país como o Brasil, com condições sociotécnicas bastante distintas daquelas que estão no horizonte dos países que constituem o CELL Project.

Como resultado da análise dos dados do ATLAS, podemos identificar especificidades menos formais, tais como: (a) a ausência de um mercado para a literatura digital brasileira, no sentido estabelecido por Even-Zohar (2017), e que ultrapassa, embora inclua, o sentido fiduciário; (b) a prevalência de autores «de uma obra digital só» ou que não se identificam como autores de literatura; (c) as dificuldades de manufatura dessas obras *online*, tarefa, na maioria dos casos, a cargo do autor; (d) o importante papel das revistas de poesia na publicação e divulgação da literatura digital brasileira, como é o caso, por exemplo, das revistas *Artéria* e *Errática*. Além disso, é possível dizer que (e) há um maior número de obras ligadas ao gênero da poesia, enquanto obras em prosa têm uma recorrência bem menor, o que converge com as literaturas digitais de outros países latino-americanos. Verificamos também (f) um notável número de obras que apresentam a multimodalidade como recurso de composição, (g) bem como de obras transcodificadas, o que se relaciona diretamente com (h) o impacto do concretismo na literatura digital brasileira.

Todas essas características — que exploraremos já a seguir — estabelecem uma estreita relação com o (i) contexto técnico de produção literária em Flash (ou programas correlatos). Esse *software* possibilitou a composição de obras que unem elementos verbais e não verbais (imagens, sons e cinestesia) com relativa facilidade, tornando-se muitíssimo popular entre os criadores brasileiros no início dos anos 2000. Para se ter uma ideia, o programa é utilizado na produção de 57% das obras reunidas

3 A taxonomia desenvolvida pelo *Consortium on Electronic Literature* (CELL) pode ser consultada em: <https://cellproject.net/taxonomies-definition>

4 A ELO reúne onze centros e laboratórios de pesquisa dedicados ao estudo da literatura digital, sendo quatro deles localizados nos Estados Unidos da América, um no Canadá, um na Austrália e os demais na Europa, a saber Alemanha, Espanha, Portugal e Noruega.

no ATLAS. É muito provável que a utilização de um *software* pronto, que então permitia aos autores criarem as suas obras sem precisar dominar completamente a linguagem de programação, em muito tenha contribuído para o *boom* no Brasil, no início do século XXI, da poesia digital transcodificada. O impulso experimental em direção a outros suportes, tão caro à tradição brasileira da poesia concreta, também pode ser considerado um dos fatores decisivos para o cenário profícuo dessa altura.

2. Algumas questões concretas

A partir do que foi dito até aqui, gostaríamos de prosseguir não sem antes desafiar o leitor a pensar no nome do autor com o maior número de obras no ATLAS. Precisa de uma dica? É um dos expoentes do concretismo — e essa informação se torna logo evidente para quem começa a explorar o arquivo. Desde o início, é possível perceber que uma parcela considerável das obras traz uma composição poética cujo tipo de apelo à cultura visual está muito próximo do que vemos/lemos/ouvimos/assistimos em obras concretistas a partir dos anos 1950: a espacialização das palavras, a atenção à dimensão plástica e gestual da escrita e a exploração caligráfica são os traços mais recorrentes naquelas obras literárias digitais. Quer dizer, a ênfase dessas obras não está na narrativa, mas na palavra e nas suas possibilidades materiais; a partir da estreita relação entre texto e imagem, desenho e escrita, reverbera-se em muitas dessas obras a preocupação concretista com os processos de leitura e de escrita. Por isso, não espanta — e agora respondendo à pergunta acima — que seja Augusto de Campos o autor com o maior número de obras no ATLAS, somando 17 no total. A seguir está o poeta visual e designer gráfico André Vallias, com 14 obras, autor com declarada ascendência no concretismo. Ao todo, 43% das obras reunidas no ATLAS apresentam ressonâncias da poesia concreta.

Em vista disto, não é de se estranhar que a poesia surja, como dissemos há pouco, como o gênero literário que claramente se destaca no ATLAS. Sublinhe-se que 70% das obras literárias digitais são composições poéticas, enquanto apenas 18% são constituídas por narrativas. Obras que apresentam uma combinação entre poesia e narrativa correspondem somente a 8%, e os 4% restantes se dividem entre ensaio poético e ensaio. Observa-se, assim, a força da perpetuação do que Claudia Kozak (2017) chama de «tradição da poesia visual digital» na América Latina, que orienta a estética, a técnica e a ética das obras literárias digitais latino-americanas pelo menos desde os anos 1980. No ATLAS, fica visível que os geradores automáticos de texto, que se tornaram uma das bases da literatura digital na Europa, bem como as narrativas hipertextuais, que dominam o espaço de produção norte-americana desde o final dos anos 1980, não fazem parte do que se tornou nuclear na produção literária digital brasileira. Neste caso, as obras não se focam no repertório de práticas da poesia concreta com o intuito de misturá-las a tendências atuais, que vão desde procedimentos permutatórios e aleatórios ao uso de algoritmos, buscas no Google e arquivos *online* como parte das técnicas de composição. São obras que explicitamente perpetuam e encerram as práticas concretistas em si mesmas, dando notável importância às implicações semânticas que resultam das manipulações sintáticas.

Em *450 Rio*⁵ (s/d), de André Vallias, por exemplo, a cidade do Rio de Janeiro vai ganhando vários significados, ou melhor, a sua «paisagem semântica» vai sendo modificada a partir de um simples gesto

5 Para ver a obra, acesse: https://www.observatorioldigital.ufscar.br/repositorio-da-literatura-digital-brasileira/450-rio/?per-page=12&order=ASC&orderby=date&metaquery%5B0%5D%5Bkey%5D=8238&metaquery%5B0%5D%5Bvalue%5D=450%20Rio&pos=0&source_list=collection&ref=%2Frepositorio-da-literatura-digital-brasileira

solicitado ao leitor. Numa página composta por apenas dois tons de azuis, que aludem às montanhas e ao céu da «cidade maravilhosa», 450 palavras terminadas com o radical «rio» (a obra é uma homenagem aos 450 anos que a cidade completou em 2015) se revezam rapidamente na tela, até que o leitor interrompa o fluxo clicando em uma delas. O ato pode se repetir infinitamente, e a probabilidade de se clicar nas mesmas palavras (ou no mesmo conjunto de palavras) cada vez que se regressa à obra é baixa, baixíssima. Um samba em ritmo acelerado também ajuda a compor o imaginário que vai sendo construído em torno das palavras aleatórias combinadas. Aliás, é esse princípio, que concatena a exploração do espaço gráfico com a exploração do espaço semântico, aquele que provavelmente melhor liga, no ATLAS, as obras mais antigas às mais recentes. Encontramos um conjunto consistente de obras poéticas que enfatizam a materialidade dos seus elementos constituintes, quer visuais quer sonoros, dando destaque à experiência do acontecimento da palavra, às possibilidades materiais de se chamar a atenção para a palavra e, dessa forma, desencadear processos de significação (cf. Kozak, 2017). Em suma, a ideia da palavra como um ente móvel, manipulável, transformável é o grande legado concretista que a literatura digital brasileira tomou para si.

Nessa perspectiva, pensemos em algumas das obras mais antigas do ATLAS. Em *Poema bomba*⁶ (1997), de Augusto de Campos, por exemplo, o leitor clica na tela e as letras que compõem o título do poema parecem explodir a partir do efeito cinético assegurado por um *close up*, a que se soma uma voz masculina grave repetindo em eco tais palavras, ajudando a criar a sensação de estrondo. É como se a imaginação do leitor, que então completava a ideia de explosão na primeira versão do poema, publicada ainda em papel em 1983, fosse agora substituída pela realização plena viabilizada pelo meio digital. O que antes era uma potencial relação entre significante e significado parece, finalmente, ter sido concretizada. O mesmo se vê em *Organismo*,⁷ de Décio Pignatari e Elson Fróes, uma obra também de 1997. Na primeira versão do poema de Pignatari, de 1960, os pedaços de papel eram recortados e depois colados numa folha, de forma a criar relações de leitura entre as palavras «organismo» e «orgasmo» com base nos recortes feitos no último «O» de cada letra. Esses recortes deram lugar a uma animação digital, na qual o leitor tem apenas que clicar na obra e, *slide* após *slide*, *close-ups* na frase «o organismo quer [perdurar, repet]» culminam na ênfase dos dois «Os», que surgem como uma espécie de pictograma, hoje muito comum na linguagem digital através dos emojis e emoticons. «O O» formam esses «olhos» que aludem a uma expressão de surpresa captada pelo plano fechado, em que as letras ocupam todo o espaço da tela.

Essas estratégias de uso da materialidade da palavra não só são frequentes em várias obras do ATLAS, como constituem mais um notório dado do arquivo, e do qual tanto *Poema bomba* como *Organismo* fazem parte: a imensa quantidade de obras transcodificadas, 29% ao todo. Essas obras têm por base outras obras que não foram criadas em meio digital, o que não significa dizer que se tratam de formatos digitalizados, ou seja, que passaram por um processo de escanização para poderem ser disponibilizados em formato digital. Estamos a falar de obras que têm a sua materialidade modificada através dos novos recursos assegurados pelo meio digital. Como se sabe, as obras transcodificadas são novas obras que resultaram de um processo de «transcodificação cultural» (Manovich, 2001), no

6 Para ver a obra, acesse: https://www.observatorioldigital.ufscar.br/repositorio-da-literatura-digital-brasileira/poema-bomba/?perpage=12&order=ASC&orderby=date&metaquery%5B0%5D%5Bkey%5D=8238&metaquery%5B0%5D%5Bvalue%5D=Poema%20Bomba&pos=0&source_list=collection&ref=%2Frepositorio-da-literatura-digital-brasileira

7 Para ver a obra, acesse: https://www.observatorioldigital.ufscar.br/repositorio-da-literatura-digital-brasileira/15168-2/?perpage=12&order=ASC&orderby=date&metaquery%5B0%5D%5Bkey%5D=8238&metaquery%5B0%5D%5Bvalue%5D=ORGANISMO&pos=0&source_list=collection&ref=%2Frepositorio-da-literatura-digital-brasileira

qual os códigos computacionais vão transformando as práticas sociais e culturais à medida que surgem novas possibilidades de criação trazidas pelo meio digital. Nesse sentido, é interessante observar que Augusto de Campos (com 8 obras), André Vallias (com 4) e Décio Pignatari (com 3) são os autores com o maior número de obras transcodificadas no ATLAS, o que contribui para reforçar a consistente ligação que aquelas obras digitais ali reunidas mantêm com o concretismo.

Mesmo em relação à taxonomia, é importante mencionar a escolha do termo «transcodificação» em detrimento de outros, talvez mais populares, como «adaptação», ou técnicos, como «tradução inter-semiótica». Em um e outro caso, está implícita certa relação hierárquica entre o que se poderia identificar como a obra publicada antes (em um suporte/mídia considerados originários) e a obra, enfim, digital. A decisão por «transcodificação» pautou-se na necessidade de não identificar, à partida, uma obra digital como uma versão secundária de uma obra «originária», procurando-se, assim, colocar a ênfase na especificidade da formalização material da obra digital. Tal decisão evitou a oposição dicotômica entre forma e conteúdo que ampara certa ideia, tão difusa quanto pregnante, de que a materialidade de uma obra literária é um aspecto criativo secundário, que não precisa ser considerado para a sua leitura. Nesse caso, não se trata de apagar o percurso que dada criação cumpriu desde a sua publicação em meio impresso até chegar à publicação em meio digital; trata-se de reconhecer tal percurso sem desmerecer as especificidades de uma formalização material digital que fazem dela *outra* obra, uma obra que requer outros protocolos de leitura e outros enquadramentos contextuais. Por esse motivo é que optamos por, nas obras transcodificadas do ATLAS, fixar como data principal a data de publicação da obra digital, identificando em outro campo da ficha taxonômica a memória das publicações anteriores.

Outro dado bastante significativo tem a ver com o ano de publicação dessas obras. 21% delas vieram a lume em 2003, todas com autores diferentes. Para se ter ideia do impacto desse período, 2002 foi o segundo ano com o maior número de obras lançadas e representa apenas 5% do total do arquivo. Portanto, a época mais fértil da literatura digital brasileira é, sem dúvida, o início do século XXI, o que nos leva à questão para a qual todas essas informações parecem apontar: o conjunto de obras reunidas no ATLAS nos permite dizer que há uma relação de continuidade entre o concretismo e a literatura digital brasileira? Ou ainda: é o começo dos anos 2000 tão prolífico por que muitas dessas obras encontravam-se de alguma forma limitadas pela materialidade do meio e finalmente puderam ser realizadas plenamente com a chegada do digital?

Se a resposta mais evidente é uma afirmativa, diante da notável persistência de aspectos como a exploração da visualidade gráfica da escrita e da valorização da performance da leitura, parece-nos que, para entender melhor essa relação, é preciso explorarmos um pouco mais o contexto digital, e as suas transformações nas últimas duas décadas, partindo dele, e não do contexto concretista. Ou seja, se o ATLAS nos permite partir do concretismo para entender melhor determinadas nuances das obras literárias digitais, como se tem mais comumente feito até aqui, é também verdade que um dos seus grandes contributos está em potencializar análises que consideram, em primeiro plano, as obras literárias digitais e, só então, as nuances concretistas aí radicadas.

UM ARQUIVO PARA A LITERATURA DIGITAL BRASILEIRA E ALGUMAS QUESTÕES CONCRETAS

MANAÍRA AIRES ATHAYDE & REJANE ROCHA

ANO DE PUBLICAÇÃO

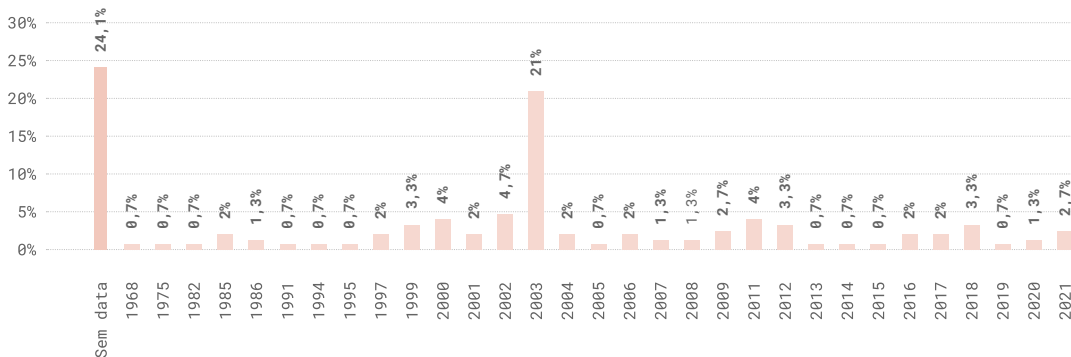


Gráfico 1. A produção de obras literárias digitais no Brasil teve o seu período mais fértil nos anos 2000

Antes de mais, recordemos os termos em que a relação entre o concretismo e a literatura digital tem sido fomentada. Para Marjorie Perloff (2010), o concretismo ganhou uma «nova vida» com o ambiente digital. Não à toa, a autora intitula de «From avant-garde to digital: the legacy of Brazilian Concrete Poetry» um dos capítulos do seu famoso *Unoriginal Genius* (2010). O design espacial, a composição verbivocovisual, a ideia de escrita-imagem, o processo de apropriação tanto de fragmentos de outros autores como de textos não literários, assim como a citacionalidade, com a sua dialética de remoção e enxerto, exemplificam um conjunto de práticas que se tornaram vitais para a poética do século XXI e que, segundo Perloff, já estavam anunciadas na poesia concreta brasileira. Também para Kenneth Goldsmith os textos concretistas anteciparam as poéticas digitais, prenunciando a mecânica da *internet* em vários aspectos, desde questões de interface ao conteúdo fragmentado. Para o autor de *Uncreative Writing* (2011), faltava à poesia concreta um ambiente apropriado no qual ela pudesse florescer: «For many years, concrete poetry has been in limbo: it's been a displaced genre in search of a new medium. And now it's found one» (Goldsmith citado em Perloff, 2010, p. 12).

Nesse aspecto, é possível dizer que há um consenso em torno da ideia de «poética antecipatória» desenvolvida pelos concretistas, para tomarmos de empréstimo o termo de Lúcia Santaella (2004). Para a autora de «A poética antecipatória de Augusto de Campos», o trabalho dos concretistas «profetizou a maleabilidade e a volatibilidade inerentes à reprodução digital» (Santaella, 2004, p. 177), considerando a manipulação das palavras como corpos tridimensionais, a funcionalidade significativa das cores e do movimento, assim como a potencialização do trabalho de co-criação a partir de uma implicação material, e não apenas semântica. No entanto, baseadas na ideia benjaminiana de que as técnicas fazem parte inseparável das forças produtivas artísticas — e, por isso mesmo, estas são inseparáveis das bases materiais da historicidade da arte e dos seus processos de recepção —, muitas perspectivas desenvolvidas nas últimas décadas conectam o concretismo ao meio digital, e não propriamente à literatura digital. A resignificação do concretismo pela poética digital muitas vezes é vista não pelo prisma de questões ligadas à literatura digital, mas pelo modo como as experiências de linguagem teriam encontrado nos recursos digitais o seu meio ideal. Em outras palavras, mais do que a ideia de um percurso de escrita, o que muitas vezes se tem explorado é a ideia da escrita como um percurso que enfim encontrou as condições materiais ideais para ser completamente realizada, quer no que diz

respeito à realização plena da superfície visual (tipografias, cores, movimentos), quer enquanto resultado de técnicas textuais programadas previamente (cf. Cussen, 2021).

Acontece que, longe dos horizontes vanguardistas do concretismo nos anos 1950 e 1960, as obras literárias digitais com ressonâncias concretistas que se encontram no ATLAS se distinguem de seus «antecessores» em vários aspectos fundamentais. A ideia de movimento é um deles. Os concretistas firmaram-se a partir de um espaço de articulação entre escritores e artistas em torno de produções coletivas, como a revista *Noigandres*, lançada em 1952, e a Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1956. Se esse horizonte visionário motivado por uma ideia de comunidade é inexistente no que move a produção literária digital brasileira, é preciso ainda que se diga que muitos dos autores de obras digitais não se reconhecem nem como escritores nem como artistas. Quer dizer, não reclamam esse espaço de criação legitimador, apresentando-se muitas vezes como produtores — este é um dos traços que chama a atenção nas entrevistas realizadas para o ATLAS e disponibilizadas na plataforma.⁸ São obras que assumem explicitamente as suas ressonâncias concretistas, e muitas vezes encontram nessa relação uma forma de legitimação. Assim, o espaço de valorização de uma parte considerável dessas obras literárias digitais parece estar vinculado, muitas vezes, não ao artista, mas à proximidade estética e ética que esse artista mantém com um movimento de grande projeção literária e crítica dentro e fora do Brasil como é o caso do concretismo.

Daí surge outra diferença significativa. Os concretistas acreditavam no poder transformador da palavra e na poesia enquanto espaço de originalidade e novidade. Há uma busca pela precisão da palavra, desencadeada justamente por essa crença na força criadora dela e, de certa forma, na sua capacidade de transformação. A palavra como uma arma temível, como uma «bomba» (para regressarmos ao poema de Augusto de Campos), que faz ruído, que provoca o caos, que impacta. Essa concepção do ofício do poeta, no entanto, é bem distinta da que encontramos nas obras do ATLAS, visto que o lugar-comum em que se tornou a manipulação material da palavra num mundo hipermediatizado culminou na descrença do poder dela, sendo esta acompanhada do declínio do lugar de prestígio que o poeta ou escritor ocupava na sociedade (ou na «ciudad letrada», descrita por Ángel Rama). Por isso, é bastante curiosa a conclusão a que Felipe Cussen chega no seu ensaio «Calidad o cantidad: la poesía concreta brasileña y la escritura conceptual»: «la búsqueda de materiales no literarios no significaba una renuncia, sino la posibilidad de abrir el campo de acción de la literatura. Hoy, para los conceptualistas, quizás la única posibilidad consistiría precisamente en dejar atrás la literatura y buscar otros modelos» (Cussen, 2021, p. 212).

O resultado desse desinvestimento em outros horizontes de criação não poderia ser mais claro: no ATLAS, quando se trata de técnicas de composição mais sofisticadas em termos tecnológicos, apenas duas obras apresentam como principal técnica a «escrita de código», duas obras são compostas por «generatividade textual» e quatro desenvolvem «espacialidade 3D». A mais frequente técnica de composição é — de longe — a «multimodalidade», presente em 75% das obras. Essas obras multimodais, embora ligadas aos modos de percepção visual, sonoro e/ou cinético, na maioria dos casos, não implicam esforços ergódicos (cf. Aarseth, 1997) que permitam uma maior participação física e mental do leitor na obra, ou seja, exigem apenas um esforço trivial, como clicar em elementos ou ativar ícones. Em segundo lugar, com 17%, estão as obras da categoria «interatividade (além de ativar / desativar / navegar)», — e aqui, sim, o esforço extranoemático do leitor é imprescindível. As obras que têm por base a «hipertextualidade» também representam 17% do arquivo.

8 As entrevistas podem ser vistas em: <https://www.observatorioldigital.ufscar.br/>

UM ARQUIVO PARA A LITERATURA DIGITAL BRASILEIRA E ALGUMAS QUESTÕES CONCRETAS

MANAÍRA AIRES ATHAYDE & REJANE ROCHA

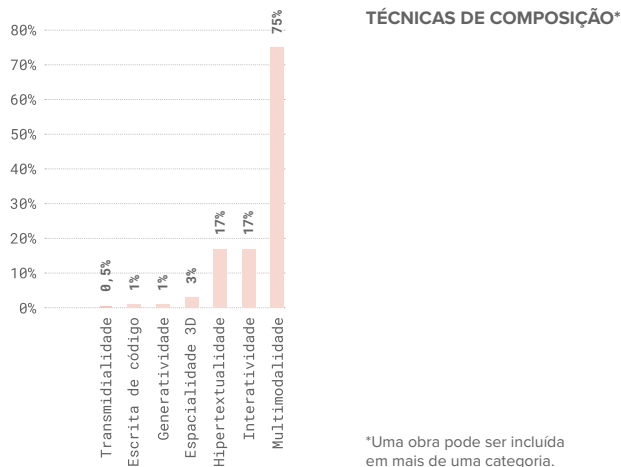


Gráfico 2. A «multimodalidade» é a técnica de composição mais frequente nas obras reunidas no ATLAS

Os efeitos dessas estruturas de composição são, por sua vez, notórios nos procedimentos de leitura: 65% das obras integram a categoria «observação», resultado que em grande parte se deve justamente ao caráter multimodal dessas obras, que requerem do leitor apenas a observação dos seus elementos visuais, sonoros e/ou cinéticos. Além disso, 30% das obras exigem apenas do leitor o exercício de «ativar/desativar»; 20% possuem uma «navegação circunscrita», sem remeter a quaisquer outros elementos que não estejam inseridos no próprio espaço gráfico da obra; e 9% propõem um exercício de «manipulação» de elementos por parte do leitor. Os procedimentos de leitura incluem ainda as categorias «alterar elementos», «geração de conteúdo», «iniciar sessão», «inserir informações» e «navegação expandida», cada uma com cerca de 3 ou 4 elementos.

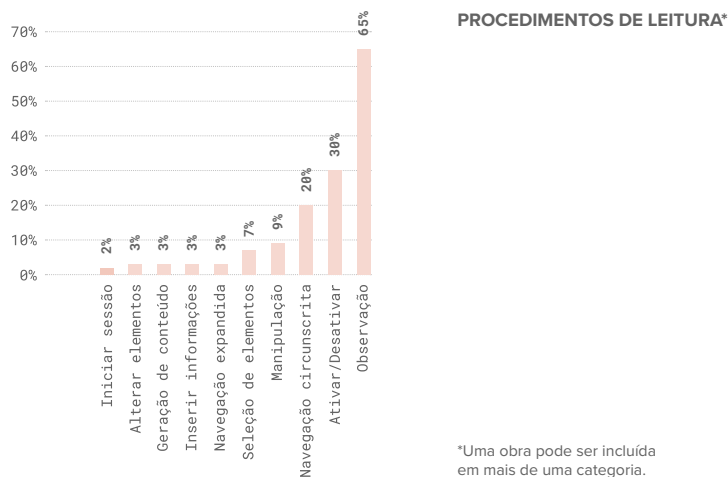


Gráfico 3. 65% das obras do ATLAS apresentam como procedimento de leitura a «observação», resultado do caráter multimodal de grande parte dessas obras

Como se pode observar, as ressonâncias concretistas nas obras reunidas no ATLAS motivaram decisões importantes no desenvolvimento da taxonomia. O que significa dizer que, além de ter exigido certa formalização específica da plataforma que abriga o arquivo, continua impondo desafios relativos às formas de acesso e às possibilidades de visualização dessas produções. Por exemplo, a descontinuidade do Flash, quando os navegadores impuseram restrições ao seu uso e, por fim, quando a Adobe, empresa proprietária do *software*, anunciou o fim das atualizações e suportes, fez com que a maioria dessas obras deixasse de ser legível, completa ou parcialmente. O desaparecimento do Flash não caracteriza, necessariamente, o fim de uma «estética Flash» (Manovich, 2002),⁹ mas é inegável que, uma vez que tais obras tenham a sua acessibilidade restringida por questões relacionadas à obsolescência do *software*, a sua circulação entre os leitores seja reduzida drasticamente, tornando-as menos influentes no cenário dos intercâmbios literários.

É importante sublinhar que a obsolescência do Flash atingiu o ATLAS ainda durante a sua construção. Logo ficou claro que a energia e os recursos de que dispúnhamos deveriam ser utilizados para encontrar uma maneira de documentar adequadamente essas obras. Optar por criar emulações e adaptações até poderia fazer com que cada obra voltasse a ser legível em toda a sua integridade multimodal, mas tal processo não deixaria de ser sisífico: sempre incompleto, sempre provisório devido à obsolescência que também atinge emuladores e *softwares* utilizados nas adaptações.

3. Futuros possíveis

Os dados obtidos com o ATLAS poderão dar origem a projetos de investigação voltados não só para as especificidades da literatura digital brasileira e para o diálogo com a tradição literária, como também para a relação da nossa literatura digital com o cenário de produção tecnológica do país. O arquivo nos impõe cada vez mais novos desafios tanto no que concerne à sua estrutura informacional — à forma como a taxonomia está constituída, ao modo como dispõe os filtros e mecanismos de pesquisa e como disponibiliza os dados —, quanto à sua existência enquanto dispositivo de organização e instituição de uma memória literária. Além disso, é importante assinalar que a taxonomia adotada pelo ATLAS já não consegue descrever, em muitos casos, as especificidades técnicas e poéticas de objetos literários que temos mapeado mais recentemente. Essa taxonomia, pautada sobretudo na configuração técnica dos objetos, baseia-se numa concepção de literatura digital anterior à emergência das redes sociais e da *web 2.0*. Tanto uma como a outra mudaram completamente a nossa experiência digital, assim como têm mudado a configuração do trabalho criativo que mobiliza a tecnologia digital como matéria-prima e/ou como linguagem artística.

9 A «estética Flash», conceito criado por Lev Manovich no início dos anos 2000, tornou-se, naquela altura, o modelo dominante da *web*, em que a multimodalidade, o cinetismo e a interação passaram a caracterizar as convenções de *design*. Anastasia Salter e John Murray (2014, p. 3) descrevem esse movimento como «Flash and 'you' revolution», recordando que não era preciso necessariamente usar o Flash para fazer parte daquela geração: as contribuições do Flash, especialmente como uma plataforma unificada, criaram expectativas tão altas para o desenvolvimento de conteúdo na *web* que deu origem a um estilo utilizado até mesmo em plataformas concorrentes. Além disso, se é bem verdade que vários gêneros — como animação, jogos, aplicativos de *internet* e arte multimídia — já existiam antes do Flash, o programa foi fundamental para reinterpretá-los ao permitir criar «a complex object-oriented environment for developing interactive multimedia» (p. 151). Por razões como esta é que a descontinuidade desse *software* não implica o fim da «estética Flash», embora enfraqueça-a consideravelmente tendo em vista a dificuldade de acesso às obras que construíram «the legacy of Flash, and most importantly the vision of a dynamic and interactive web [...]. Without Flash, we wouldn't have a 'modern web'» (p. 151).

O que muitas dessas obras do ATLAS produzidas nos últimos dez anos nos mostram é o impacto das redes sociais e dos APIs (Application Programming Interface) no processo de criação, deixando para trás as interfaces construídas sob medida para as obras. Com a popularização dos aplicativos, podemos inclusive falar em uma terceira geração da literatura digital, como recentemente identificou Leonardo Flores (2021), caracterizada pelo público massivo e pela facilidade de acesso à *internet* através de smartphones — o único tipo de dispositivo utilizado por 58% da população brasileira para acessar a rede (TIC Domícilios, 2020). Percebe-se, nas obras que se arriscam a explorar as possibilidades criativas desses novos espaços e a enfrentar as inúmeras limitações impostas pelas empresas de mídia, que elas exigem outros termos taxonômicos para descrever os seus procedimentos de construção e de composição estética, bem como os seus protocolos de leitura e de interação. Uma navegação, ainda que breve, por obras como *2019 não passa* (de Flávio Komatsu, 2019) e *Só o pó* (de Claudia Grechi Steiner, 2012) — construídas, respectivamente, no Instagram e no Facebook — dão a medida do desafio.

Para além de continuar mapeando, descrevendo e analisando as obras que têm surgido recentemente, o projeto Repositório da Literatura Digital Brasileira — agora na sua fase posterior à construção do arquivo e, por isso mesmo, intitulada Observatório da Literatura Digital Brasileira — tem se dedicado a pensar de que maneira se pode compreender a literatura digital a partir de uma *perspectiva situada*, articulada ao seu contexto específico de produção. É daí que surgem os mais dois recentes projetos vinculados ao ATLAS: o primeiro dedica-se a construir uma periodização para a literatura digital brasileira levando em conta o desenvolvimento da tecnologia digital e de seus usos criativos no país; o segundo analisa a produção, circulação, leitura e legitimação das obras literárias digitais dentro do sistema literário brasileiro. Além disso, acreditamos que, a partir dessa *perspectiva situada*, seja possível estabelecer um diálogo mais próximo entre a literatura digital brasileira e as de outros países, especialmente no contexto latino-americano, o que introduzirá certamente novas questões.

Referências bibliográficas

- Aarseth, E. J.** (1997). *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. The Johns Hopkins University Press.
- Campos, A. de.** (2015). *Poesia, antipoesia, antropofagia & cia*. Companhia das Letras.
- Cussen, F.** (2021). Calidad o cantidad: la poesía concreta brasileña y la escritura conceptual. *Chasqui*, 46(1), 203–214. <https://www.jstor.org/stable/26492155>.
- Even-Zohar I.** (2017). *Polisistemas de cultura: Un libro provisório*. Universidad de Tel Aviv, Laboratorio de investigación de la cultura. https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf.
- Flores, L.** (2021). Literatura eletrônica de terceira geração. *DAT Journal*, 6(1), 355–372. <https://datjournal.emnuvens.com.br/dat/article/download/346/265/>.
- Goldsmith, K.** (2001). From (Command) Line to (Iconic) Constellation. *Ubuweb Papers*. https://www.ubu.com/papers/goldsmith_command.html.
- Hayles, N. K.** (2008). *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*. University of Notre Dame.
- Kozak, C.** (2017). Esos raros poemas nuevos: Teoría y crítica de la poesía digital latinoamericana. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, 4(3), 1–20. <https://tdtecnico.ar/2019/index.php/RJP/article/view/221>.
- Manovich, L.** (2001). *The Language of New Media*. The MIT Press.
- Manovich, L.** (2002). Generation Flash [Pessoal]. *Manovich*. <http://manovich.net/index.php/projects/generation-flash>.

Perloff, M. (2010). *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. University of Chicago Press.

Salter, A. & Murray, J. (2014). *Flash: Building the Interactive Web*. The MIT Press.

Santaella, L. (2004). A poética antecipatória de Augusto de Campos. In F. Sussekind e J. C. Guimarães (Eds.), *Sobre Augusto de Campos*. 7 Letras / Fundação Casa de Rui Barbosa.

SECÇÃO 02

REMEDIAR O ARQUIVO

ARQUIVAR O ARQUIVO: O PROCESSO DE REMEDIAÇÃO DO «ARQUIVO DO ROMANCEIRO TRADICIONAL EM LÍNGUA PORTUGUESA»¹

SANDRA BOTO

1 Este estudo integra as atividades do projeto «From the Past to the Future: the platform of the Portuguese folk balladry» (CEECIND/00058/2018), financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, IP; e da *High Performance Computing Chair* — uma infra-estrutura de I&D (sediada na Universidade de Évora; PI: M. Avillez), apoiada pela Hewlett Packard Enterprise (HPE), e envolvendo um consórcio de instituições de ensino superior (Universidade do Algarve, Universidade de Évora, Universidade Nova de Lisboa e Universidade do Porto), centros de investigação (CIAC, CIDEHUS, CHRC), empresas (HPE, ANIET, ASSIMAGRA, Cluster Portugal Mineral Resources, DECSIS, FastCompChem, GeoSense, GEOfek, Health Tech, Starkdata), e organizações públicas/privadas (Alentejo Turismo-ERT, KIPT Colab).

Resumo

As práticas arquivísticas têm acompanhado desde o início os movimentos sistemáticos de recolha e salvaguarda dos patrimónios literários de cariz tradicional, ou seja, a literatura de tradição oral. Julgou-se adequado que o “Arquivo do Romanceiro Tradicional em Língua Portuguesa”, uma infraestrutura de benefício ímpar para quem se dedica a este campo de estudos, primeiramente concebido em ambiente analógico desde os inícios dos anos 80 do século XX, migrasse para ambiente digital, na esteira do movimento massivo de digitalização da cultura que se vivia nos inícios da segunda década do século XXI. Como é natural, esse processo de migração não se apresentou isento de escolhos, não apenas tecnológicos *tout court*, mas sobretudo ancorados nas inevitáveis reconfigurações que o meio digital opera sobre a conceptualização do arquivo. A procura de uma solução de compromisso entre a manutenção da configuração “tradicional” do arquivo analógico e a observação das exigências nomeadamente de curadoria, de recuperação da informação e de infraestrutura específicas do meio digital, sem macular o caráter patrimonial do próprio arquivo, constituíram e constituem, ainda hoje, aspetos a debater. Este trabalho reflete sobre as soluções que têm sido encontradas no sentido de preservar o caráter singular do “Arquivo do Romanceiro Tradicional em Língua Portuguesa”, atentando no facto de ser ele próprio o garante de uma memória (agora digitalizada) sobre uma memória cultural ainda mais perecível, porque imaterial e irrepetível.

All historical research will be subject to some sort of archival difficulties — it is the nature of any historical record that the record will be incomplete.

Critical Digital Humanities.
The Search for a Methodology (2019),
 James E. Dobson

Introdução

Se há lugar ao qual se aplica com vantagem o conceito de *digital historicism* é ao arquivo digital, enquanto espaço por antonomásia de preservação, ordenação e recuperação da memória, seja ela de que índole for. Tratando-se de uma memória do passado — e, em princípio, os objetos *memorizáveis* já se revestem de uma pátina de herança, ou seja, de capital patrimonializável (Mendes, 2012, p. 12) —, então esta aproximação surge duplamente adequada.

O presente estudo debruça-se justamente sobre o processo de remediação digital do arquivo que hoje toma a designação de *Arquivo do Romanceiro Tradicional em Língua Portuguesa*,² que tem sido acolhido e desenvolvido no âmbito da plataforma-mãe *romanceiro.pt*.³ Devido às suas idiossincrasias enquanto objeto histórico (primeiro analógico e, depois, digital), a reflexão sobre este dispositivo de recuperação da memória apresenta-se, ela própria, propícia à aplicação de uma metodologia de abordagem de caráter historicista. Referindo-nos a um arquivo que iniciou a sua migração para o ambiente

2 *Arquivo do Romanceiro Tradicional em Língua Portuguesa*. <https://arquivo.romanceiro.pt/>.

3 *Romanceiro.pt*: <https://romanceiro.pt/>.

digital em 2013, naturalmente que, do ponto de vista das metodologias e abordagens utilizadas no processo, é possível estruturar-se já uma narrativa crítica que este estudo vem agora propor.

A memória da memória

Já de si notável é o facto de o próprio género poético albergado no arquivo, o Romanceiro, se autodesignar como fenómeno colecionável. Ao termo *romanceiro*, substantivo coletivo, cabe, como se sabe, o sentido de coleção de romances, ou seja, de poemas narrativos. Por seu turno, o romance, entendido enquanto unidade temática, designa o tema poético que se manifesta nas suas expressões individuais, as versões do romance. Literatura Tradicional, portanto realizada através de performances cantadas ou recitadas. No caso do Romanceiro peninsular, datam muito provavelmente de finais do século XIV (Ferré, 2000, p. 33) os primeiros romances, cujo êxito se materializou numa transmissão oral precoce. Destes poemas narrativos, dos quais um conjunto, entretanto, se terá perdido, enquanto outra parcela ainda é identificada e eventualmente conservada na memória de algumas comunidades que falam línguas ibéricas, destaca-se a sua afirmação diacrónica como elo de ligação cultural entre os povos de matriz hispânica. Incidem sobre temas noticiosos, épicos, históricos, novelescos, entre outros,⁴ e glosam, no fundo, as diretrizes morais, ao mesmo tempo que representam os conflitos e valores ancestrais de uma sociedade praticamente extinta pela avalanche tecnológica iniciada em finais do século XX. Cantam mortes, feitos bélicos, sobressaltos amorosos, infidelidades, a reposição da honra perdida, a abnegação, o incesto. O Romanceiro constitui, pois, um verdadeiro catálogo de princípios e de condutas que, atualmente, ou são veiculados através de outros meios ou simplesmente deixaram de se considerar estruturantes. Ainda assim, interessa aqui insistir na sua dimensão hereditária, coletiva, de legado que é transmitido oralmente de geração em geração, visto que o Romanceiro Tradicional vive em boa medida da dimensão coletiva — sempre a ideia de coleção presente, note-se — que atrás apontávamos. Em síntese, só no conjunto das suas versões ele se realiza, como a própria designação *romanceiro* sugere. Ao fim e ao cabo, «La poesía tradicional es un fenómeno colectivo, como colectivo es el lenguaje» (Pidal, 1953, p. 48). Daqui decorre a necessidade de coligi-la, organizá-la, torná-la acessível. Daqui, facilmente chegamos ao conceito de arquivo.

Importa ainda não escamotear outro aspeto. Segundo se indicou já, o Romanceiro de transmissão oral (tradicional, portanto) caracteriza-se necessariamente pela imaterialidade do processo de conservação subjacente, que assenta no gesto de memorização e sua conseqüente transmissão oral, sendo ambas condições determinantes para a sobrevivência do género. Quando esta dialética memorização-realização oral cessa a um nível diacrónico, cessa também a manutenção do texto, que assume, como se depreende, uma peculiar natureza imaterial. Deste modo, para que o Romanceiro persista fora deste circuito, que se circunscreve ao *círculo eleito* dos portadores ativos do legado poético — hoje em dia já quase extinto, aliás —, torna-se imperativo pensar o género enquanto bem arquivável noutra suporte que não seja a memória. Referimo-nos à migração para um formato documentável, redefinindo o arquivo num ou em múltiplos objetos materiais (arquivos de texto, arquivos de vídeo, arquivos de áudio).

4 O critério de classificação híbrido do Romanceiro de acordo com assuntos, origens e referentes, comumente utilizado, e ao qual o arquivo em discussão também se submete, não se encontra isento de incongruências. Pelo exposto, continua a suscitar debate entre a comunidade científica. Uma esclarecedora síntese do problema é exposta por Débax (1982, pp. 89–92).

Colocada assim a questão, observa-se que a ideia não é nova. Em 1421, o estudante maiorquino Jaume de Olesa anotava, num caderno, uma versão do romance «Gentil dona, gentil dona». Não é possível afirmar que a Jaume de Olesa coube o pioneirismo no que respeita à remediação do Romanceiro, mas certo é que inaugura, até que insuspeitados dados o venham um dia desmentir, a história documental desta poesia medieval.⁵ Já se antevê a relevância do facto: a não ser por via da materialização do género, a sua existência fora do circuito imaterial de transmissão é anulada. Dito por outras palavras, fora das comunidades que o cantam, não se vislumbra outra forma de acesso ao Romanceiro Tradicional que não passe por entendê-lo e tratá-lo enquanto género arquivável. O Romanceiro encontra-se, então, condenado ao arquivo, se não se abdicar de conservar memória desta memória.

A remediação do Romanceiro Tradicional Português

Útil será não abandonar o entendimento do arquivo enquanto objeto passível de ser lido na sua dimensão histórica. Essa abordagem consubstanciará, assim, a narrativa que se traçará de seguida acerca do *Arquivo do Romanceiro Tradicional em Língua Portuguesa*.

Em bom rigor, o ímpeto arquivístico do Romanceiro em Portugal inicia-se, tanto quanto a informação disponível demonstra, em 1824.⁶ Deste ano data um valioso caderno manuscrito autógrafo do nome maior do Romantismo português, Almeida Garrett (1799–1854), contendo dezenas de transcrições de romances. Aqui nasce o primeiro tentame de classificação e ordenação de um género poético ao qual Portugal pouca atenção prestara até ao século XIX. Em síntese: a remediação do Romanceiro em Portugal, tal como a vimos definindo, ocorre pela primeira vez pela iniciativa de Garrett. E a partir da sua atuação visionária, o Romanceiro Português nunca mais deixaria de ser coligido, fixado, gravado, documentado e remediado, embora obedecendo a princípios estéticos e ideológicos variáveis ao longo dos séculos subsequentes.

- 5 Um latente espírito arquivístico, ou pelo menos propulsor da criação e da ordenação de um *corpus* poético coincidente com o princípio de organização de um arquivo literário, subjaz igualmente aos cadernos manuscritos ou aos numerosos impressos (folhetos e cancioneros de romances) que circularam abundantemente durante os séculos XV, XVI e XVII, contendo inúmeras versões de romances em Portugal e Espanha. Com igual índole colecionista, mas enquadrada agora no antiquarismo vigente no século XVIII, atuaram os primeiros divulgadores da balada europeia em finais de Setecentos e inícios do século XIX (citem-se Walter Scott ou Thomas Percy, por exemplo). O Romantismo ibérico prossegue, mas já com desideratos de ordem estética bastante assumidos, essa tentativa de ordenação do Romanceiro, sobretudo a partir das periferias, através da organização de romanceiros nacionais e regionais. Nem em etapas subsequentes cessa o entusiasmo pela ampliação do arquivo do Romanceiro, que vincaria, embora a velocidades diferentes e com desfasamentos geográficos, a intenção colecionista de versões de romances, seja com princípios políticos (nacionalistas-conservadores ou, pelo contrário, como expoente artístico do povo trabalhador), seja com objetivos académicos (de ordem filológica, etnográfica ou musicológica). A este entendimento do Romanceiro como arquivo literário dedicar-se-á um estudo específico noutra lugar.
- 6 Anteriormente, destaca-se a desconhecida e irrecuperável coleção setecentista de romances do célebre estrangeirado Cavaleiro de Oliveira, pretensamente em português, que Garrett afirma ter consultado e utilizado na construção poética dos seus romances, mas cujos textos se perderam entretanto. Cf. Cintra (1967).

ARQUIVAR O ARQUIVO: O PROCESSO DE REMEDIAÇÃO DO «ARQUIVO DO ROMANCEIRO TRADICIONAL EM LÍNGUA PORTUGUESA»

SANDRA BOTO

Com efeito, a *euforia* da digitalização massiva do património chegava também a este género,⁷ acompanhando o movimento que pautou a primeira e os inícios da segunda década do século XXI. Era este o momento de crença (quase) absoluta na remediação para o meio digital como panaceia para a salvaguarda de bens culturais em risco.⁸

Era este o cenário quando lançámos o projeto «O Arquivo do Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna (1828–2010): sua preservação e difusão», que foi apoiado financeiramente pelo programa «Recuperação, Tratamento e Organização de Acervos Documentais» da Fundação Calouste Gulbenkian, em parceria com o Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve e com a Fundação Manuel Viegas Guerreiro, também sediada no Algarve. O apoio concedido pela Fundação Calouste Gulbenkian proporcionava a salvaguarda de um importante arquivo de valor patrimonial referente ao Romanceiro Tradicional. O *Arquivo do Romanceiro Português*, que fora concebido nos inícios dos anos 80 do século XX e alimentado por sucessivas gerações de investigadores em diferentes universidades portuguesas, apresentava então evidentes sinais de deterioração física. Os milhares de fotocópias contendo as versões dos romances publicados desde 1828 até 2000 bem como as cassetes áudio contendo mais de 600 horas de gravação provenientes das recolhas que, por todo o país, se tinham organizado sob a coordenação do Professor Pedro Ferré, acusavam, assim, o passar dos anos, ao ponto de algumas delas denunciarem já graves problemas de legibilidade.

Este arquivo procurava reunir, numa única coleção, a totalidade das versões portuguesas de romances, as quais se encontravam dispersas, desde o trabalho fundador garrettiano, ora em publicações periódicas, ora em volumes, muitas vezes de difícil acesso ao investigador.⁹ O imperativo de visão de

7 Num movimento simultâneo, os investigadores da Fundación Ramón Menéndez Pidal, em Madrid, iniciavam em 2014 a digitalização do monumental *Archivo Digital del Romancero*, o monumental arquivo hispânico fundado em 1900 por Ramón Menéndez Pidal e seus colaboradores. Ver Bellido Sánchez & Piquero (2020, pp. 301–311). Contudo, cumpre clarificar aqui que os processos de remediação informática do Romanceiro se filiam numa já longínqua tradição de aplicação das tecnologias informáticas à edição da balada ibérica. Esta tradição remonta, com efeito, aos providenciais trabalhos de Diego Catalán e Suzanne Petersen e suas equipas que, nos anos 70 do século XX, procuravam «recorrer a las memorias electrónicas para conseguir y facilitar la difusión de los miles de textos procedentes de la memoria colectiva de los portadores de la tradición» (Catalán, 1989, pp. 56–57) no ambicioso AIER (*Archivo internacional electrónico del romancero*) e, ainda antes, de forma experimental, desde 1971, nos inícios do projeto «Description, editing and analysis of the pan-hispanic *Romancero*» (DEAPHR). Estávamos perante investigações já plenamente enquadradas no campo que viria a designar-se «humanidades digitais», no sentido mais restrito do termo. Foram então desenvolvidos inclusivamente programas específicos para processamento e análise dos dados armazenados nas bases de dados, embora deva salientar-se que estes tiveram pouco impacto nas metodologias de edição e disponibilização de *corpora* naquela altura. O acesso aberto às coleções e a aplicação de métodos quantitativos aos estudos sobre o Romanceiro haviam assim de esperar pelo desenvolvimento de tecnologias *user friendly*, como aquelas de que agora dispomos em pleno século XXI, para promover a investigação e as possibilidades editoriais da literatura de tradição oral. Note-se, não obstante, como as suas vantagens são desde há muito preditas numa área como o Romanceiro Tradicional que envolve a manipulação de *corpora* textuais de grandes dimensões.

8 Naturalmente, os problemas levantados à conservação dos materiais digitalizados viriam posteriormente a reorientar o foco sobre questões de curadoria digital para as quais muitos dos que se lançavam então nesta corrente não se encontravam, reconheça-se, devidamente capacitados.

9 Nesta fase, o *Arquivo do Romanceiro Português* integrava dois núcleos documentais. A saber: a) o *Arquivo do Instituto de Estudos sobre o Romanceiro Velho e Tradicional. Versões Inéditas*, composto por um acervo sonoro de cassetes áudio contendo gravações e respetivas transcrições em papel, alojado, em tempos, na NOVA FCSH. Trata-se de um arquivo que acolhia versões inéditas de romances da tradição oral portuguesa, fruto das campanhas de recolha que o Professor Pere Ferré dinamizou, principalmente durante os anos 80 e 90 do século XX, com equipas de estudantes e colegas; b) o *Arquivo Geral do Romanceiro Português. Versões editadas (1828–2000)*, um arquivo em papel que albergava as edições e reedições das versões portuguesas de romances publicadas em diversos suportes, contendo alguns materiais de acesso muito limitado, desde que Almeida Garrett inaugurou, em 1828, a publicação do Romanceiro da Tradição Oral Moderna Portuguesa; este núcleo encontrava-se então exaustivamente documentado até ao ano 2000. Ver, a propósito, Ferré e Carinhas (1996).

conjunto materializado num arquivo do Romanceiro, segundo atrás se aflorou, encontrava-se, portanto, extremamente dificultado.



Figura 1. Arquivo do Romanceiro Português
(núcleo das versões em papel)



Figura 2. Arquivo do Romanceiro Português
(núcleo sonoro)

Cabe assinalar que nenhum outro arquivo dedicado a este género poético de tradição memorial, em Portugal ou no estrangeiro, respondia a um tão exigente desafio: conservar todas as manifestações conhecidas, publicadas ou por publicar, de uma tradição oral de escopo nacional. O que dotava de características únicas o arquivo físico pré-existente continuava a pautar a plataforma *online* que, numa primeira fase dos trabalhos iniciados em 2013, se limitou a clonar para os meios digitais o arquivo físico, remediando as óbvias dificuldades de acesso a uma tão significativa quantidade de materiais. Graças a este esforço, os escolhos levantados à consulta destes documentos, materiais que estão na base de inúmeros trabalhos académicos nacionais e internacionais sobre o Romanceiro, encontravam-se finalmente suprimidos.

Será necessário salvaguardar, contudo, que os objetivos deste projeto inicial se apresentavam bastante modestos. Propúnhamo-nos então essencialmente atuar ao nível da conversão para suportes digitais de todos os materiais do arquivo (cassetes e fotocópias) de modo a garantir a preservação digital dos documentos áudio e em papel. Ainda assim, procedeu-se a uma atualização da coleção referente às versões de romances publicadas a partir de 2000, ampliando-se deste modo o espectro cronológico do arquivo até 2010.

As cifras oferecem-nos uma ideia da amplitude do acervo documental com a qual trabalhámos nesta primeira fase de *arranque digital*, que teve lugar entre 2013 e 2016. O Arquivo do Romanceiro Português acolhia, então, na sua plataforma *online*, mais de 3500 versões de romances inéditas; mais de 6000 versões de romances publicados; um total de mais de 10 000 versões preservadas, o que se traduz em mais de 14 000 documentos digitalizados.

Em termos genéricos, o processo de implementação de duas grandes ações de conversão digital procurou oferecer resposta a duas dificuldades primordiais com as quais a equipa se deparou.

- a) Por um lado, a necessidade de migração e unificação das tabelas de dados pré-existentes referentes ao arquivo das versões publicadas e ao arquivo das versões inéditas, fruto das recolhas empreendidas. Cum-

pre lembrar que estávamos perante dois núcleos documentais pautados por alguma variação estrutural denotando inconsistências na apresentação dos dados. Foi imperioso começar por corrigir e unificar os metadados destes dois núcleos, de modo a reunir posteriormente a informação num mesmo arquivo digital. Tal foi concretizado através de um exercício de *arqueologia informática* e de reestruturação dos dados, ação que congregou algumas operações de conversão e uma reconcetualização do arquivo.

Numa primeira etapa de intervenção, foi necessário resgatar e adaptar as bases de dados anteriores (na realidade verdadeiras tabelas planas), pois estas haviam sido concebidas ainda durante os anos 90 (com recurso ao *Microsoft Works*). O procedimento permitiu transformá-las em formatos atuais e legíveis com o objetivo de, posteriormente, se poder operar sobre elas. Por abstração do problema e análise dos dados obtidos, foi então possível criar uma estrutura relacional, facto que permitiu eliminar redundâncias, detetar inconsistências e ampliar o número de campos — passo substancialmente importante, este, já que a incorporação de campos para a(s) imagem(s) do(s) texto(s) e para o registo sonoro de cada versão constituiu um passo decisivo para a disponibilização em rede do arquivo. As possibilidades e robustez da plataforma foram asseguradas pela utilização da convencional tecnologia de gestão de bases de dados MySQL, de acesso livre.¹⁰

De acordo com a nova estrutura pensada nesta primeira fase, todo o desenho da base de dados adquiriu uma lógica constelar em torno do conceito de *versão*, numa organização hierárquica que replicava a conceção do arquivo físico, mas em ambiente digital. Encarando-a já com o devido distanciamento crítico, é notório como o processo refletiu uma remediação digital de natureza meramente *incunabular*, na medida em que não teve em consideração questões de curadoria dos dados nem se pautou pela adoção de uma lógica verdadeiramente digital. Em todo o caso, estas operações tiveram o mérito de proporcionar o desenvolvimento de uma plataforma digital para a disponibilização do *Arquivo do Romancero Português online*, potenciando o impacto e o acesso da comunidade académica internacional a este importante acervo.

A mesma ótica de abertura do arquivo à investigação — e como resposta à necessidade de permitir o acesso à plataforma a partir de qualquer tipo de dispositivo eletrónico, preocupação que orientava o processo de remediação do arquivo desde esta etapa inicial — aplicou-se à definição da arquitetura da plataforma existente. Optou-se, desde logo, por um desenho *web* adaptativo (isto é, *responsive*), tendo em conta as características do dispositivo utilizado (computadores, tablets, telemóveis) e atentando nas diferentes resoluções de ecrã.¹¹

b) A outra ação deste projeto de remediação digital consistiu, como já referido, na digitalização e na consequente disponibilização *online* das cerca de 6500 versões de romances da tradição oral moderna portuguesa estampadas em publicações dispersas, bem como das 609 cassetes áudio fruto das incursões recoletoras empreendidas em território português pelas equipas de Pedro Ferré, que resultaram em mais de 3500 versões inéditas à data da conversão.

Embora limitados pelo financiamento disponível e, no fundo, pelo âmbito restrito de um projeto de mera salvaguarda, concebeu-se uma plataforma que albergasse simplesmente a base de dados e permitisse a sua consulta. A plataforma limitou-se a mimetizar os critérios de organização e de consulta do arquivo

10 Agora integrada no universo Oracle: <https://www.mysql.com/>.

11 Utilizou-se, para a troca de informação entre o servidor e o browser, o formato JSON (*JavaScript Object Notation*), um formato de texto leve quando comparado com a linguagem XML devido à sua análise nativa via JavaScript.

físico, o que viria a revelar-se manifestamente insatisfatório, ao não acautelar os códigos do novo meio, e a induzir uma intervenção posterior com vista a converter o arquivo digital num objeto adaptado à leitura por máquinas.



Figura 3. Aspeto da plataforma que albergou o arquivo digital numa primeira fase

Pese embora o crucial papel já desempenhado no passado por este *Arquivo do Romanceiro Português* no aprofundamento do conhecimento da tradição oral portuguesa para gerações de investigadores, e após a disponibilização em 2016 da plataforma *romanceiro.pt*, que alberga agora o arquivo, a equipa não cessou a procura de outras soluções digitais mais robustas que visassem potenciar o impacto do acervo digital junto do público, especialista ou não, bem como continuou a empenhar-se na amenização dos critérios de consulta do arquivo digital, um fator, em boa medida, dispensável no acesso ao arquivo físico. Sem dúvida, a natureza digital do arquivo dotava-o de exigências próprias afins à nova materialidade. Abdicava-se da mediação entre o público e a utilização da plataforma (não é necessário qualquer tipo de registo de utilizador para se consultar o arquivo). Pouco a pouco, tornava-se claro que se havia produzido um objeto com uma identidade própria, de características individualizadas com referência ao objeto físico, e geradoras, por seu turno, de novos códigos de conduta, de acesso e de interação. A perceção deste facto desencadeou, portanto, uma segunda campanha de intervenção no arquivo digital, que o assumiu, já na sua plenitude, como entidade individual e não apenas como uma projeção do bem cultural físico que lhe serve de base. No fundo, a experiência proporcionada pela primeira etapa da remediação digital do *Arquivo do Romanceiro Português* mais não fez do que corroborar, na prática, a ideia de que

[1] a digitalización es más que la simple transferencia de procesos y prácticas de gestión desarrolladas para materiales análogos a un objeto que se encuentra en otro estado material. La lógica analógica no puede ser simplemente encasquetada a lo digital, a pesar de que muchos todavía piensan que la digitalización es más de lo mismo solo que un poco diferente. (Göbel & Müller, 2017, p. 22)

A remediação 2.0

Deste modo, prontamente, o *romanceiro.pt* começou a tomar corpo como um projeto de muito maior envergadura e ambição no sentido da «cadena de valorización» atribuída à transformação digital por Göbel & Müller (2017, p. 22). Segundo se observa, este postulado ultrapassa, em desígnio, o desiderato de se oferecer uma mera réplica do *Arquivo do Romanceiro Português* em acesso aberto.

Aqui chegados, não há como negar que o processo de conversão digital, entendido como fenómeno de migração de suportes, não vai além de uma etapa preliminar da remediação do arquivo digital, enquanto objeto cultural. A questão prende-se agora com a criação e gestão de um ecossistema digital de conhecimento assente num sistema comunicativo apropriado à escala global, que permita ampliar o público-alvo e o potencial de investigação da plataforma através da insistência nas literacias por ele proporcionadas e que vise — o que não é menos determinante —, enriquecer e reforçar a informação associada aos bens arquivados. Aqui reside a utopia do mundo digital, embora esta convoque outros focos de aferição. Como lembram Göbel e Müller, «[u]na de las preguntas que nos interesa discutir es si la transformación digital reduce las desigualdades existentes entre infraestructuras de conocimiento, hasta qué punto las perpetúa o si produce nuevas desigualdades» (2017, p. 25). Tais desigualdades auscultam-se, por exemplo, na existência (ou na falta) de recursos adequados à navegação e recuperação da informação conservada nestas plataformas por parte dos utilizadores dos arquivos digitais.

O desafio coloca-se, sem irmos mais longe, na capacidade comunicativa que a *interface* do arquivo projeta, no seu carácter autoexplicativo, na aplicação de um design apelativo ou no equilíbrio entre o esforço de capacitação do utilizador por parte da gestão do arquivo sem cair em excessos interventivos. Enfim, dir-se-ia que ao arquivo remediado em acesso livre cabe o desígnio do ecumenismo, embora esta assunção erija, aos gestores do acervo, um muro de responsabilidade acrescida. Disponibilizar dados concretos sobre o Romanceiro Tradicional a um utilizador especialista que domine os códigos e as convenções críticas próprios do género poético não é igual a fornecer os mesmos dados a um estudante que procura informação mais ou menos genérica para alimentar um trabalho escolar. E, contudo, em potência ambos os públicos são passíveis de convergir neste arquivo, autorizados pelo acesso aberto, o que não sucedia de todo no plano do arquivo físico. Aqui reside hipoteticamente uma das novas desigualdades à qual se referiam os autores citados anteriormente e que alertam os gestores de arquivos e de outras plataformas de conhecimento (sobretudo as remediadas) para a imensa responsabilidade que assumem perante o, chamemos-lhe assim, utilizador universal.

Atentando neste problema, que, no caso do *Arquivo do Romanceiro Português*, se fazia sentir fundamentalmente numa certa ausência de empatia, digamos, para com o utilizador não especialista e, por outro lado, para com o especialista mal capacitado para a recuperação de informação digital, optámos por planificar algumas intervenções que nos permitissem enfrentar o problema e que lançassem o arquivo na senda do mencionado *ecumenismo utópico*.

Implementámos, portanto, entre fevereiro e junho de 2017, um novo *site* que permite, desde então, enquadrar a plataforma digital *www.romanceiro.pt*.¹² Este *site* viria a consubstanciar a marca do arquivo, alçando-o como projeto em desenvolvimento. Fornece documentação simples, mas rigorosa, sobre a

12 A apresentação do *site* decorreu no V Congresso Internacional do Romanceiro, que teve lugar na Universidade de Coimbra, entre 22 e 24 de junho de 2017, perante a comunidade científica internacional que se dedica aos estudos sobre este género poético.

poesia narrativa tradicional portuguesa de origens medievais, assim como informa o utilizador sobre o valor patrimonial único do acervo disponibilizado. Enquanto projeto em desenvolvimento, o *site* desempenha ainda a função de atualizar em permanência os objetivos e os avanços dos trabalhos sobre o Romanceiro português. Na realidade, para além de desempenhar a função de portal de acesso à plataforma, esta página *web*¹³ funciona como um verdadeiro ambiente de trabalho sobre a balada portuguesa. Para além de abarcar um repositório bibliográfico sobre o Romanceiro de Tradição Oral Moderna Portuguesa, o *site* mune o utilizador não familiarizado dos códigos de pesquisa do Romanceiro em geral (e deste arquivo em particular), de ferramentas e conceitos específicos da poesia tradicional que se revelam essenciais à concretização de buscas na plataforma, como sejam o conceito de *contaminação* ou o código do *Índice general del romancero* (IGR).¹⁴

Para efeitos de interação com o público, numa lógica *web 2.0*, o *site romanceiro.pt* faculta um menu de contacto e de partilha de informações, permitindo ao utilizador interessado uma eventual adesão ao projeto através do fornecimento de conteúdos (versões de romances) para integração da plataforma, que apresentarão o devido reconhecimento da fonte. O arquivo passou a congrega, assim, uma componente colaborativa, através do reforço dos laços afetivos e patrimoniais dos públicos, pois qualquer pessoa, independentemente do seu nível académico ou interesses profissionais, é passível de ser detentora, portadora ou transmissora da poesia tradicional.



Figura 4. Site criado em 2017

- 13 Utilizou-se a ferramenta *WordPress* para o desenvolvimento do *site*, por permitir uma maleabilidade que considerámos essencial ao nível da programação, nomeadamente no que respeita à adaptação a um desenho e a uma imagem corporativa. Desenho e imagem corporativa foram concebidos por uma especialista em comunicação de ciência e produção de conteúdos *web* que integrou a equipa de investigação nesse momento.
- 14 O *IGR* consiste num código numérico concebido pelo Seminario Menéndez Pidal da Universidad Complutense de Madrid como sistema de classificação internacional do Romanceiro. Rege a classificação e a distribuição das versões na base de dados do arquivo.

Após a adesão do *romanceiro.pt* (e do arquivo agora alojado no *site*) a mecanismos comunicativos próprios da *web 2.0*, em 2017, assumiu-se a entrada numa nova fase de investigação filológica propriamente dita, fazendo-se uso do conceito de plataforma que o projeto assume desde então. Trata-se de um permanente compromisso com a revisão filológica dos conteúdos, com a alimentação da base de dados e com a associação de outros projetos de investigação dedicados ao Romanceiro Português.¹⁵ Neste plano, a alimentação dos recursos sonoros do arquivo constituiu uma prioridade (conta com cerca de 70 registos sonoros de versões carregados à data).

Mas ficava ainda por resolver um problema enunciado antes, ao qual a plataforma do arquivo não prestara a devida atenção: a curadoria dos dados e a curadoria da própria plataforma em si, que fora concebida *à medida* na primeira fase de intervenção digital. A ausência de utilização de vocabulários controlados na descrição dos metadados, a impossibilidade de exportação dos conteúdos armazenados no arquivo para diferentes linguagens de programação, a inexistência de identificadores persistentes para cada recurso, bem como a falta de rigor na citação dos recursos e a dificuldade na aplicação de filtros nas pesquisas alertaram para uma irremediável viragem na remediação do arquivo. Por tudo isto, e apostando na interoperabilidade com a infraestrutura de dados que a equipa do maior arquivo dedicado ao Romanceiro desenvolvia, o *Archivo Digital del Romancero*, acolhido pela Fundación Ramón Menéndez Pidal, de Madrid, o *romanceiro.pt* optou pela reconfiguração (já não uma mera migração) da lógica arquivística para a plataforma *open source* Omeka, um conhecido gestor de coleções digitais, concebido e dirigido para a publicação e gestão de coleções culturais. Na realidade, a adoção do Omeka veio mitigar substancialmente os problemas curatoriais apontados, tanto ao nível dos conteúdos arquivados como ao nível da gestão da própria infraestrutura. A arquitetura modular através de *plugins* desenvolvidos comunitariamente, que enriquecem as possibilidades da coleção digital nos mais diversos domínios,¹⁶ a perfeita adaptabilidade demonstrada à lógica hierárquica do próprio arquivo — tema > versão > documento(s) — e a simplicidade promovida na interação — utilizadores > coleção e gestores > coleção — constituíram critérios determinantes para uma nova migração do arquivo para o universo Omeka. Com esta alteração, o *Arquivo do Romanceiro Português* não só avançava no cumprimento do seu desígnio de acessibilidade junto de um público diversificado, como salvaguardava os seus recursos do ponto de vista meramente digital.

15 Foi o caso da vinculação, em 2019, do projeto de edição digital do *Romanceiro* de Almeida Garrett, *Garrettonline* (www.garrettonline.romanceiro.pt), cuja abordagem extrapola o objetivo deste estudo.

16 Em particular, refira-se a instalação do módulo *Dublin Core Extended*, um vocabulário controlado que permitiu a adaptação do sistema descritivo do arquivo a um sistema de matriz bibliográfica bastante reconhecido e utilizado globalmente em recursos desta natureza.

Figura 5. Interface do atual arquivo digital (explorar documentos)

FORMATOS DE SAÍDA

- atras
- atras
- atras
- atras
- atras

SOCIAL BOOKMARKING

Documento anterior

Figura 6. Exemplo de documento (edição de uma versão do romance da «Morte do Príncipe D. João») embutido na estrutura Omeka

Todo o arquivo é incompleto

A partir de 2019, e para além das atualizações empreendidas no acervo digital referentes a conteúdos da tradição oral portuguesa, o escopo do arquivo amplia-se e reconverte-se. Inicia-se então a organização de um núcleo documental dedicado ao Romanceiro da Tradição Oral do Brasil.¹⁷ Com este novo rumo concedido ao trabalho arquivístico, que se empreende já *ab initio* digital, e dedicado a uma tradição oral romancística que se reconhece deficitariamente organizada, augura-se todo um novo universo de pesquisas vinculadas à compreensão das relações entre as tradições orais portuguesa e brasileira nunca antes empreendida com rigor, por falta de empresa arquivística referente à parte brasileira.

A linha de investigação que congrega a tradição brasileira, e que se encontra atualmente em curso, marca de igual modo o relançamento do arquivo numa lógica de valorização patrimonial da própria língua portuguesa. Com efeito, a partir do momento em que um só arquivo digital reúne dados para a compreensão dos laços mantidos entre o Romanceiro português e a sua disseminação e adaptação ao Brasil na bagagem cultural dos povos da diáspora, então aquilo a que nos referimos é a um bem cultural único inscrito numa língua que o difunde. Proporcionar a compreensão de um património muito mais amplo é o que está agora em causa. Daqui decorre naturalmente uma reconfiguração teórica do arquivo, que abandona a lógica *nacional* para abraçar uma lógica assente na valorização política da própria língua portuguesa, com todo o imenso potencial daqui emanado.¹⁸ Mas decorre também uma subtil alteração na infraestrutura digital permitida pela plataforma Omeka, que consiste na criação e aplicação de *folksonomias* aos conteúdos do próprio arquivo. Na prática, referimo-nos à separação de dois núcleos documentais digitais na mesma coleção mediante a atribuição da etiqueta «Arquivo do Romanceiro do Brasil».¹⁹ Este modo de proceder permite, portanto, isolar a coleção brasileira da portuguesa, no caso de ser esse o interesse do utilizador, ou, se este filtro não for aplicado, abarcar toda a coleção do novo *Arquivo do Romanceiro em Língua Portuguesa*.

Como é dado observar, o arquivo, nesta segunda etapa de revalorização digital, continua a assumir-se como um trabalho em constante desenvolvimento. Já não se trata apenas de alimentar conteúdos ou de recuperar periodicamente os documentos, tarefas consideradas primordiais de manutenção do arquivo físico, mas de garantir que a aproximação e a interação entre utilizador > coleção e entre sistemas > coleção se promove de forma adequada e atualizada. Enquanto no arquivo físico os sistemas de descrição de dados bibliográficos constituem, em princípio, entidades estáveis, no arquivo digital a vigilância no que respeita à legibilidade da informação (dados e metadados) transformou-se numa tarefa de gestão crucial. Dados e metadados disputam, no arquivo digital, e no *Arquivo do Romanceiro em Língua Portuguesa* em particular, a atenção necessária por parte dos gestores para uma adequada visibilidade e manutenção da coleção. Talvez se justifique falar de uma certa tensão, em arquivos digitais desta natureza, entre dados e metadados, porquanto a curadoria da coleção e os objetos em si convivem hibridamente. Na realidade, o espaço próprio das Ciências da Informação como auxiliar das disciplinas das humanidades, que regia cientificamente as coleções físicas, esbateu-se no arquivo

17 Propulsado pela dissertação de mestrado em História e Patrimónios, iniciada em 2018 e concluída em 2020, de Bruno de Carvalho Belmonte, membro em formação da equipa de investigação de *romanceiro.pt* (Belmonte, 2020).

18 Este é o postulado que rege atualmente o rumo da investigação da plataforma *romanceiro.pt*, suscitado pelo projeto individual em curso «From the Past to the Future: the platform of the Portuguese folk balladry» (CEECIND/00058/2018).

19 No momento em que este estudo é preparado, existem já depositados no arquivo 677 registos de versões correspondentes à etiqueta «Arquivo do Romanceiro do Brasil».

digital²⁰. Nem os utilizadores permanecem incólumes ao estatuto de proeminência que metadados e respetiva curadoria assumem agora, não raro, sobre os próprios dados²¹.

Encontrar-nos-emos perante outra das desigualdades geradas pela transformação digital e operadas sobre um arquivo que recolhe objetos textuais? Estaremos nós, os gestores de arquivos, a despromover o objeto (neste caso, literário) em detrimento dos dados que o descrevem? Talvez faça sentido assumir que o arquivo, de modo a garantir a aplicação de princípios adequados de organização e curadoria digital dos objetos que recolhe, acaba por promover uma lógica de densificação, não só dos objetos em si (constitui um exemplo disto o enriquecimento semântico dos próprios materiais), como também das novas relações que se estabelecem entre estes e os utilizadores. Atente-se, a título exemplificativo, na tipologia de utilizadores que se satisfaz com pesquisas pouco exigentes, meramente para efeitos recreativos, e que, com o objetivo de confrontar a versão do «Nau Catrineta» que os avós lhe ensinaram na infância, visitam o arquivo para procurar versões deste célebre romance. Tal tipologia de utilizador espera da plataforma uma abordagem intuitiva, com o mínimo possível de barreiras. Não esqueçamos que o acesso aberto convida a este tipo de utilização, encorajando-a tanto como à pesquisa académica. A não ser que se venha a assumir de futuro que o *Arquivo do Romanceiro em Língua Portuguesa* é uma ferramenta exclusivamente dirigida para uso académico especializado (algo que até ao momento não foi equacionado), a navegação e as variadas possibilidades de interação com a plataforma indiciam que o utilizador deve dominar alguns códigos relacionados com a teoria da literatura tradicional, as quais se refletem, por seu turno, na sistematização dos metadados e na estrutura hierárquica do arquivo; por outro lado, e embora o *site* forneça alguma contextualização paliativa, tal como se mencionou, o utilizador deverá cruzar essa literacia obrigatória com um entendimento fluente da arquitetura das plataformas digitais, de forma a interagir satisfatoriamente com a base de dados.

Em síntese, alcançar o equilíbrio no universo do acesso aberto obriga os arquivos humanísticos a trilhar o mais duro e arriscado dos caminhos. Uma atitude ponderada sobre tudo o que pode significar o processo de transformação digital de um arquivo enquanto bem patrimonial obriga, como aprendemos (nem sempre da forma mais linear, admita-se), a partir das duas campanhas de remediação pelas quais passou o atual *Arquivo do Romanceiro em Língua Portuguesa*, a uma reflexão sobre que protocolos se devem seguir para manter a sua ordem — como se discutiu, o arquivo obedece a um princípio de ordem, mas no meio digital essa ordem adquire expressões peculiares, eventualmente mais líquidas, híbridas e hiperligadas, cujos códigos importa dominar. Obriga, ainda, a uma reflexão maturada sobre as perdas que lhe estão associadas. Pese embora todos os esforços envidados pelo *Arquivo do Romanceiro em Língua Portuguesa* em prol da sua acessibilidade universal, o trabalho nunca estará terminado enquanto houver uma versão por disponibilizar, metadados por classificar e uma plataforma cuja preservação — assim a sua História no-lo tem demonstrado —, assenta num processo sempre em curso, à semelhança, curiosamente, do *modus vivendi* do próprio Romanceiro Tradicional, esse monumental arquivo.

20 Este assunto surge convenientemente debatido em Senchyne (2016, pp. 368–376).

21 Bastando pensar, para tal, que, no *Arquivo do Romanceiro em Língua Portuguesa*, apenas os metadados (as informações sobre versões de romances e documentos) se encontram depositados num repositório de dados científicos. Os dados (os ficheiros de texto e áudio com versões de romances), embora descarregáveis livremente a partir da plataforma do arquivo, não são passíveis de descarga automática massiva para utilização em contexto de *data visualization* ou *data mining*.

Referências bibliográficas

- Belmonte, B. de C.** (2020). *Subsídios para o Arquivo do Romanceiro no Brasil*. [dissertação de Mestrado em História e Patrimónios]. Universidade do Algarve.
- Bellido, S. S. & Piquero, Á.** (2020). El Archivo Digital del Romancero: una herramienta para investigadores. In S. Boto, J. A. Cid & P. Ferré (Eds.), *Viejos son, pero no cansan. Novos Estudos sobre o Romancero* (pp. 301–311). Fundación Ramón Menéndez Pidal, Instituto Universitario Seminario Menéndez.
- Catalán, D.** (1989). *Romancero e historiografía medieval. Dos campos de investigación del Seminario «Menéndez Pidal»*. Fundación Ramón Areces, Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- Cintra, L.** (1967). Notas à margem do Romanceiro de A. Garrett, *Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira*, VIII, 105–135.
- Débax, M.** (1982). *Edición, estudio y notas de Romancero*. Alhambra.
- Dobson, J. E.** (2019). *Critical Digital Humanities. The Search for a Methodology*. University of Illinois Press.
- Ferré, P. & Carinhas, C.** (1996). *Arquivo do Instituto de Estudos sobre o Romancero Velho e Tradicional. Inventário das Versões Inéditas (1976-1995)*. Instituto de Estudos sobre o Romancero Velho e Tradicional, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
- Ferré, P., Carinhas, C., Ramon, dos S. de J. & Parrano, E.** (2000). *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna. Versões publicadas entre 1828 e 1960, Vol I*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Göbel, B. & Müller, C.** (2017). Archivos en movimiento: ¿Qué significa la transformación digital para la internacionalización de los archivos?. In B. Göbel & G. Chicote (Eds.), *Transiciones inciertas. Archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina* (pp. 19–36). Universidad Nacional de La Plata. <http://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/99>.
- Pidal, R. M.** (1953). *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, Tomo I. Espasa-Calpe.
- Mendes, M. A.** (2012). *O que é Património Cultural?*. Gente Singular.
- Senchynne, J.** (2016). Between Knowledge and Metaknowledge: Shifting Disciplinary Borders in Digital Humanities and Library and Information Studies. In M. K. Gold & L. F. Klein (Eds.), *Debates in the Digital Humanities* (pp. 368–376). University of Minnesota Press.

MODERNISMO.PT: CONTRIBUTOS DE UM ARQUIVO PARA REPENSAR UM CONCEITO

SIMÃO PALMEIRIM
GIORGIA CASARA

Resumo

O projeto «Modernismo Online: Arquivo Virtual da Geração de Orpheu» nasceu com o objetivo de albergar os espólios documentais de autores modernistas portugueses, disponibilizando-os ao público em formato digital de acesso livre (www.modernismo.pt). O primeiro repositório a ser constituído foi o do espólio de Almada Negreiros e Sarah Affonso, com catalogação ainda em curso. Este espólio é composto por milhares de documentos muito heterogêneos, tanto ao nível temático, como materialmente, bem como do ponto de vista dos *media* implicados. A remediação deste conjunto de objetos para o campo digital, desenvolvida à medida que o espólio está a ser catalogado integralmente pela primeira vez, levanta muitas questões nas práticas de arquivo e critérios de catalogação, bem como do ponto de vista técnico e de design digital. Estas duas vertentes estão intimamente ligadas, reconfigurando-se mutuamente. Este ensaio irá apresentar alguns problemas e soluções encontradas no processo de remediação deste caso específico, propondo também considerações sobre a forma como os acervos contribuem para frisar a importância da própria remediação para uma abordagem crítica ao conceito de modernismo.

O projeto MODERN!SMO

O projeto «Modernismo Online: Arquivo Virtual da Geração de Orpheu», do então Centro de Estudos do Modernismo da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH),¹ financiado pela FCT de 2011 a 2014, deu origem ao *site Modern!smo*, com o subtítulo *Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*. Em linha desde 2013, o *site* representa hoje em dia um rico instrumento para o estudo e a divulgação de obras e autores ligados, no âmbito literário e artístico, às poéticas das primeiras manifestações de caráter modernista em Portugal. Além de preservar o acervo na posse dos herdeiros de Almada Negreiros e Sarah Affonso, o projeto tinha como objetivo inicial criar e disponibilizar um catálogo digital desse acervo, integrando ainda as porções do espólio detidas por outras instituições. Como objetivo a longo prazo, serviria para reunir, no mesmo espaço virtual, espólios de outros escritores e artistas de referência da chamada Geração de *Orpheu*.

As possibilidades oferecidas pelas ferramentas informáticas, em constante evolução, a facilitada reprodução digital de alta qualidade e a difusão global da navegação *online*, foram os pressupostos para a criação desta plataforma. O *site Modern!smo*, reunindo o rigor de uma catalogação filológica e instrumentos de pesquisa avançada, transformar-se-ia num válido suporte para investigadores. Ao mesmo tempo, este seria um espaço de disseminação e literacia para um público mais vasto de não-especialistas, oferecendo acesso a espaços tradicionalmente reservados (os arquivos literários) e a conteúdos normalmente alheios aos da divulgação cultural (manuscritos, documentos pessoais, obras de arte).

Nas páginas seguintes, navegando entre o arquivo material e o ambiente digital, procuraremos dar conta das dinâmicas que se criam entre ambos através das reflexões proporcionadas pela longa atividade de catalogação e investigação desenvolvidas no contexto da mais antiga das bases de da-

1 Hoje em dia, o instituto de referência para a coordenação é o Instituto de Estudos de Literatura e Tradição: IELT (Fernando Cabral Martins, investigador responsável) e conta com a colaboração do Instituto de História de Arte: IHA (Mariana Pinto dos Santos, investigadora responsável) desde 2019. Para conhecer a história, membros e atividades deste instituto, ver: <https://www.modernismo.pt/index.php/historial>.

dos presentes no *site*. O arquivo Almada Negreiros e Sarah Affonso continua a desafiar o trabalho dos investigadores que têm de lidar com os suportes e as práticas heterogêneas destas duas figuras multifacetadas.

Modernismo.pt: um arquivo virtual

Passados onze anos desde o início do projeto Modernismo Online, o *site* mantém como eixo central a sua vertente arquivística inicial (que apresentaremos em detalhe) através da presença de três repositórios digitais diferentes, mas abriu-se também para conteúdos de outro tipo. Uma parte do *site* é destinada à fruição cultural pensada para o público geral: as secções dedicadas às exposições virtuais e às notícias. Outra parte é proposta como instrumento de pesquisa e de partilha de conteúdos: o *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português online*² e a secção dedicada a cronologias, bibliografias e produção científica dos membros ligados ao projeto.

Sendo que o primeiro arquivo à volta do qual o *site* foi construído irá ser analisado em pormenor mais adiante, apresentamos agora os outros dois repositórios digitais que integram o projeto.

Em 2014, o investigador Ricardo Marques, no âmbito de um projeto de pós-doutoramento, propôs-se sublinhar, através da digitalização de quase três dezenas de publicações periódicas literárias e artísticas publicadas em Portugal entre 1910 e 1927, a sua «pertinência [enquanto] centro difusor do movimento modernista» (Marques, 2014).³ Se no panorama nacional já existiam projetos parecidos, como a Hemeroteca Digital e o *site Revistas de Ideias e Cultura*, este repositório digital distinguia-se pelo tipo de seleção efetuada. O critério de Marques representa uma abordagem interdisciplinar específica da poética modernista em Portugal: à baliza temporal (1910–1926), determinada por referências internas e externas no âmbito da imprensa periódica, acresce uma escolha temática, que exclui os «jornais ditos de âmbito literário e revistas de âmbito académico» (Marques, 2014). Privilegiando publicações periódicas produzidas em contextos não institucionais, cuja sobreposição entre componente visual e textual se apresenta como faceta preponderante, pretendia-se salientar uma leitura do conceito de *modernismo* em que «se faz a síntese entre a palavra e a imagem, entre o grafismo e o sentido, entre a pintura e a poesia» (Martins, 2015, p. 79).

A terceira base de dados a ser integrada foi impulsionada pelo projeto de pós-doutoramento do investigador Nuno Ribeiro, em que se apresentava a edição crítica dos textos de teorização literária de Fernando Pessoa, que se encontram no espólio do autor à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal (BNP). É de salientar que a obra de Fernando Pessoa foi muitas vezes alvo de projetos de apresentação digital,⁴ mas neste *site* as reflexões de Fernando Pessoa sobre autores, obras e conceitos da crítica literária podem hoje cruzar-se com documentos e textos de outros autores, revelando relações intertextuais e oferecendo novos materiais de investigação.

2 Os verbetes do *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, coordenado por Fernando Cabral Martins (Lisboa, Caminho, 2008), foram revistos em 2017 e disponibilizados *online*.

3 A crítica das últimas décadas dedica-se ao estudo das publicações periódicas como lugar privilegiado para a emergência de movimentos literários e artísticos de vanguarda (Brooker & Thacker, 2009).

4 *Arquivo Pessoa* (<http://arquivopessoa.net/>); *Arquivo LdoD* (<https://ldod.uc.pt/>); *Catálogo da Biblioteca Particular de Fernando Pessoa* (<https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/>); *Fausto: uma existência digital* (<http://www.faustodigital.com/>); *Edição Digital de Fernando Pessoa. Projetos e Publicações* (<http://www.pessoadigital.pt/de/index.html>).

A inclusão de novas bases de dados⁵ vai ao encontro de um objetivo: oferecer um instrumento que crie mapas capazes de ligar diferentes autores, documentos e temas, desvendando ligações inéditas e abordagens novas no que respeita ao modernismo.

Através de três níveis de pesquisa é possível alcançar diferentes graus de profundidade, alargando ou diminuindo as fronteiras de pesquisa conforme o tipo de informação procurada, mais ou menos ligada a cada repositório. Existe a possibilidade de pesquisa avançada interna, em cada base de dados, permitindo aos utilizadores obter dados específicos. Existe depois uma pesquisa geral interna e transversal às bases de dados, mas limitada aos campos «Título» e «Descrição/Edição». Finalmente, há uma pesquisa mais ampla que, utilizando o motor de busca do Google, permite aceder a todos os conteúdos do *site*, aceitando variações ortográficas.

Vale a pena tecer algumas considerações sobre as características técnicas do funcionamento do *site*. A preocupação central na sua construção e desenvolvimento foi a adoção dos princípios *Fair*⁶ para a produção científica. Construído em Joomla!,⁷ o *site* permite que quem tem credenciais de administração possa obter informações relevantes sobre o seu funcionamento. Permite também, hoje, que a cada item incluído no *site*, seja indexado um conjunto de palavras-chave que promove a sua otimização em SEO.⁸ É ainda possível aceder a estatísticas e dados de utilização: sabemos, por exemplo, que em 2018 o *site* foi visitado por cerca de 27 000 pessoas e, mantendo uma constante tendência para o aumento deste número, em 2021 chegou a cerca de 76 000 utilizadores,⁹ maioritariamente portugueses e brasileiros. Recentemente, depois de verificar que a maioria dos acessos chegava por via de consultas ao Dicionário, mas que não tinham como consequência uma navegação subsequente pelas bases de dados, criou-se um novo acesso às mesmas, mais direto, por via de imagens em destaque que encaminham o utilizador para conteúdos específicos.¹⁰ Este tipo de plataforma aberta disponibiliza assim dados que ajudam à compreensão das características da sua navegação por parte dos utilizadores, o que, por sua vez, dá a possibilidade de adaptar, corrigir ou promover determinadas características do *site*, no sentido de o melhorar progressivamente.

Além de ser um arquivo digital disponível *online*, o *site Modern!smo* caracteriza-se por ser eminentemente virtual. Aliás, o *site* pode ser definido como um arquivo duplamente virtual: isto porque num primeiro nível representa um conjunto de remediações digitais de arquivos materiais fisicamente dis-

5 Está em curso a catalogação digital dos espólios de Mário de Sá Carneiro e de José Coelho Pacheco, disponíveis no arquivo da BNP (no caso de Pacheco complementado com o espólio na posse da família). Em 2011, foram também planeadas parcerias com outras instituições: a Fundação António Quadros Cultura e Pensamento para o tratamento do espólio de António Ferro e Fernanda de Castro, e o Centro Nacional de Cultura para o tratamento do espólio de José Pacheco, ambos por realizar.

6 «In 2016, the 'FAIR Guiding Principles for scientific data management and stewardship' were published in Scientific Data. The authors intended to provide guidelines to improve the Findability, Accessibility, Interoperability, and Reuse of digital assets. The principles emphasise machine-actionability (...) because humans increasingly rely on computational support to deal with data as a result of the increase in volume, complexity, and creation speed of data» (<https://www.go-fair.org/fair-principles/>).

7 Um sistema gratuito, *open source*, de gestão de conteúdo *web*. A escolha deste sistema, em detrimento de outros (como *Wordpress* ou *Drupal*), ofereceu segurança e robustez no acondicionamento e acesso de grandes quantidades de informação, garantindo também continuidade e apresentando-se como *freeware* de construção aberta.

8 SEO, ou *Search Engine Optimization*, é um conjunto de estratégias de otimização para *sites*, blogs e páginas *web*, que visam melhorar a sua posição nos resultados de motores de busca. Neste caso, o sistema de indexação utilizado é o Dublin Core.

9 Estes números dizem respeito somente à primeira utilização. Os acessos repetidos de quem está a alimentar as bases de dados, ou de alguém que use o *site* recorrentemente para efeitos de pesquisa, não estão aqui contabilizados; com toda a certeza, esses números serão significativamente maiores, mas podem induzir em erro quanto ao impacto do *site* no caso do público geral.

10 Por exemplo, ao carregar na imagem com a legenda «Arte - Sarah Affonso», o utilizador é encaminhado para uma galeria virtual que apresenta uma seleção de obras de arte desta autora.

tintos e, num segundo nível, porque esse conjunto é complementado por informações (que não são de procedência documental, mas de elaboração crítica, histórica e teórica), o que cria uma nova estrutura orgânica e sistemática mais abrangente.

Arquivo Almada Negreiros e Sarah Affonso: práticas e conceitos de um organismo em crescimento

A recolha de informações, às quais é agora possível aceder navegando no *site*, nasceu muito antes do próprio projeto começar, em 2011, nomeadamente durante as investigações feitas pela equipa responsável pelas edições das obras de Almada Negreiros (Assírio & Alvim), começadas no final dos anos noventa.¹¹

Em 2006, a investigadora Sara Afonso Ferreira iniciou uma nova pesquisa em Bicesse, na quinta do casal de pintores, através da qual localizou um conjunto de milhares de manuscritos, desenhos, livros e objetos, conservado no antigo *atelier* onde Almada Negreiros trabalhava. Após a morte de Almada, e por esvaziamento das outras propriedades da família no fim dos anos oitenta, o referido *atelier* acabaria por receber praticamente todo o espólio familiar, sem nova organização. Nas primeiras etapas de investigação no âmbito do projeto, encarou-se em primeiro lugar o problema relativo à desordem deste repositório de inestimável valor patrimonial, já que se tinha perdido a possibilidade de aceder a uma distribuição topográfica inicial dos documentos por quartos, estantes ou prateleiras específicas, e que poderia ter agilizado uma tentativa de reconstituição da sua ordem original. Em todo o caso, se uma «primeira abordagem ao objeto, ao espólio no seu todo» é sempre dificultada pela regra geral segundo a qual «o autor não é um bom arquivista» (Lopes, 1999, p. 44), a esta problemática juntou-se uma outra: o facto de se tratar de um acervo familiar. Neste caso, vários sujeitos criadores cruzam-se e sobrepõem-se, tornando necessário um cuidado adicional para uma orientação entre os diferentes proprietários, os quais às vezes não são facilmente determináveis.¹²

O espólio de Almada Negreiros e Sarah Affonso (ANSA) caracteriza-se por milhares de documentos em suporte de papel (de produção literária ou artística), aos quais acrescem ainda objetos de natureza variada que representam uma parte essencial do trabalho de Almada e mantêm um vínculo arquivístico com os outros itens presentes.¹³

11 «Com base no trabalho de Luís Manuel Gaspar e Mariana Pinto dos Santos, procede-se à localização, identificação e catalogação de inúmeros manuscritos, desenhos e datiloscritos à guarda dos herdeiros de Almada Negreiros (José Afonso Almada Negreiros e Maria José Almada Negreiros), e à pesquisa de periódicos na Biblioteca Nacional e na Hemeroteca de Lisboa, localizando uma vasta quantidade de textos dispersos. Segue-se a sua fixação, transcrição e edição. O trabalho de investigação foi financiado, durante cerca de 10 meses, pela editora Assírio & Alvim.» Ver: <https://modernismo.pt/index.php/historial>.

12 Os quatro sujeitos principais deste arquivo familiar são, além do casal de artistas, os filhos Ana Paula e José Afonso. Tendo em conta a definição de arquivo e a ambiguidade existente entre arquivo familiar e pessoal, neste caso, não será possível uma divisão do acervo em arquivos distintos, nomeadamente no que respeita a livros, impressos e correspondências. Mesmo com estas problemáticas, a esmagadora maioria dos documentos manuscritos e datilografados terão a autoria de José de Almada Negreiros, sendo os de autoria, ou que pertencem a Sarah Affonso, limitados a pinturas, desenhos, correspondências e impressos. Para as distinções terminológicas entre arquivo pessoal ou familiar, ou entre fundo e arquivo, veja-se Pereira, 2018, p. 37–40.

13 Nomeadamente, chapas de gravura, pigmentos, tintas, pincéis, paletas, material fotográfico, ou maquetes realizadas em materiais diversos. Este tipo de objetos levanta questões de conservação específicas e levantará também, no futuro (já que a prioridade foi dada a documentos de suporte bidimensional), questões de classificação e catalogação.

Durante as primeiras fases de observação do espólio ANSA surgiu uma ordenação preliminar da base de dados digital em três grandes categorias: Arte / Literatura / Espólio Documental.¹⁴ Estas macrocategorias deram lugar a diferentes subcategorias descritivas e diferentes cotas de inventário. Hoje, a divisão topográfica corresponde a: ANSA-A (desenhos, pinturas e ilustrações em papel); ANSA-L (manuscritos e datiloscritos); ANSA-C (cadernos); ANSA-F (reproduções fotográficas, diapositivos e negativos); ANSA-COR (correspondência); ANSA-IMP (publicações com marca autoral do casal: catálogos, folhetos, convites, etc.); ANSA-BIB (livros e periódicos).¹⁵

Tal como veremos adiante, esta divisão permitiu ter uma primeira perspetiva sobre o conjunto do espólio, localizando materiais valiosos para reedições de obras literárias, para exposições e para produção científica. Alguns momentos do processo de acondicionamento e organização do espólio foram marcados pela súbita necessidade de catalogar conjuntos de objetos (por razões de conservação preventiva urgente, ou por necessidade de os deslocar, por exemplo, para exposições) com uma celeridade que comprometeu o tempo necessário para uma catalogação pormenorizada e devidamente fundamentada.

Neste contexto, os cadernos merecem uma palavra especial: partindo do princípio que o seu conteúdo seria alocado à secção literária do espólio, foram inicialmente agrupados juntos enquanto suportes diferentes dos manuscritos em folhas soltas. À medida que a investigação avançava, percebeu-se que a maioria deles dizia respeito a assuntos que até há poucos anos não tinham sido investigados de forma sistematizada. Estes revelaram-se uma parte importantíssima da investigação e da produção artística e ensaística de Almada Negreiros: estudos sobre geometria, a ideia de cânone ou sobre os painéis de São Vicente.¹⁶ Isto, além de decretar a necessidade de criação de uma nova macrocategoria, «Geometria», fez com que, a partir de certa altura, todos os documentos que tratassem este tipo de assunto (folhas soltas, bifólios, etc.) passassem a ser inventariados com a cota ANSA-C, correspondendo a reflexões, desenhos e propostas fundamentadas em geometria.¹⁷ Estas mudanças acompanharam assim um conhecimento cada vez mais aprofundado das dinâmicas internas do espólio, que se refletiu nos trabalhos de catalogação.

Em qualquer arquivo, a questão da classificação primária (ou, no nosso caso, de atribuição de uma categoria) representa um dos problemas mais relevantes, pois requer já um conhecimento abrangente que torna «evidentes as componentes orgânicas da estrutura do sistema e as funções desempenhadas por esse mesmo sistema» (Ribeiro, 1998, p. 122). Os problemas relacionados com a atribuição de uma cota de inventário, já experimentados com os cadernos, reapareceram em casos posteriores. Em 2021, iniciou-se o inventário do conteúdo de um arquivador com centenas de trabalhos de grandes dimensões, muitos dos quais continham intervenções formais múltiplas em que estudo geométrico, trabalho artístico e texto ensaístico se sobrepunham no mesmo documento. Aqui, a categorização em «Literatura», «Arte» ou «Geometria» apresentava dificuldades objetivas. A escolha de uma categoria única teria tido, sem dúvida, implicações críticas e hermenêuticas específicas, pois seria conceptual-

14 Em 2011, foi estabelecida uma parceria com a BNP, nomeadamente com o «Arquivo da Cultura Portuguesa Contemporânea», graças à qual foram decididos os critérios de catalogação e foi redigido o guião de preenchimento da base de dados.

15 Arquivo documental e biblioteca particular (ou familiar) não foram, neste caso, divididos em unidades distintas. Para uma mais pormenorizada abordagem da biblioteca no contexto do espólio, e para um estudo preliminar da mesma, veja-se Casara, 2022.

16 Temas recentemente abordados em Palmeirim e Freitas, 2015; 2017; 2020.

17 Propostas que se refletem na produção de Almada ligada ao tema, como: *Mito-Alegoria-Símbolo* (1948), *A Chave Diz* (1950), as entrevistas de António Valdemar publicadas no *Diário de Notícias* (1960), ou mesmo a edição póstuma editada por Lima de Freitas, *Ver* (1982).

mente moldada por *uma* forma de organização do saber. No caso de Almada Negreiros, trata-se de uma escolha muito problemática, por ser aplicada a um autor que integra no trabalho textual uma constante preocupação formal e visual, no trabalho artístico uma forte componente filosófica, e cuja obra desde sempre dificultou quem quisesse fechá-la em definições, escolas ou categorias. No caso dos documentos deste arquivador, optou-se por atribuir a todos a cota ANSA-A. A atribuição desta cota poderia significar — dispondo só de instrumentos de pesquisa analógicos ou de mapas topográficos normalmente disponíveis num arquivo material — o mesmo que oferecer uma leitura prévia destes documentos, realçando a vertente visual estética como preponderante.¹⁸ Pelo contrário, o arquivo digital torna possível identificar a interseção que Almada opera entre áreas de conhecimento e, contrariando interpretações unívocas, ultrapassar as dificuldades que a classificação inicial, baseada numa visão incompleta, criou. O sistema de pesquisa que abarca todos os campos da ficha de catalogação permite cruzar dados, construindo mapas documentais diferentes, conforme as necessidades do utilizador, e proporcionando uma comparação entre documentos que seria muito difícil através de um índice topográfico analógico. Assim, a escolha de múltiplas categorias, as palavras-chave, nomes, datas, locais e itens relacionados permitem obter uma pré-avaliação informativa do documento, mais do que descritiva, dando conta da «lógica organizativa da informação e do modo como ela se materializa» no arquivo (Ribeiro, 1998, p.123).

Esta abordagem requer um trabalho contínuo de atualização dos critérios de classificação e introdução das informações à medida que a investigação avança, atualização que resultará justamente do conhecimento cada vez mais orgânico e aprofundado do arquivo. A remediação de um arquivo material para o meio digital, obriga a repensar a prática de gestão do arquivo, adaptando-a à medida que está a ser desenvolvida. Ao mesmo tempo, a transposição do arquivo para o interface, permite mostrar dinâmicas internas que o constituem, e que de outra forma dificilmente seriam detetáveis.

Com o avançar da catalogação, a quantidade e a qualidade destas informações não só aumentam o tamanho virtual do arquivo, oferecendo mais possibilidades de cruzar dados, mas também o tornam fundamental como instrumento para o trabalho de catalogação ainda em curso. Com efeito, a base de dados, contando hoje em dia com mais de 4000 entradas, torna-se no primeiro ponto de referência do investigador-arquivista, porque permite verificar e cruzar informações, agilizando a criação de fichas de catalogação cada vez mais precisas e informadas e, ao mesmo tempo, atualizando de forma contínua as fichas antigas.

Isto torna ainda mais patente a relação profunda de mútuo crescimento que liga arquivo material e arquivo digital, reforçando a importância da capacidade performativa deste último no que respeita ao processamento e à transmissão da informação:

Although the traditional archive used to be a rather static memory, the notion of the archive in Internet communication tends to move the archive toward an economy of circulation: permanent transformations and updating. The so-called cyberspace is not primarily about memory as cultural record but rather about a performative form of memory as communication. (Ernst, 2013, p. 99)

18 Tal como referido na nota 16, as investigações de Pedro Freitas e Simão Palmeirim, e os conhecimentos por eles divulgados, permitiram identificar, nos estudos geométricos aqui presentes, datas, assuntos, implicações matemáticas e geométricas, obras finais para as quais estavam destinados, e muitas outras informações essenciais a uma correta descrição. Parece pertinente observar que, sem estes conhecimentos, muitos destes desenhos teriam sido categorizados como 'esboço' ou 'desenho', ficando, portanto, sem um posicionamento definido dentro do imenso mapa do arquivo Almada Negreiros e Sarah Affonso.

Os objetos e a sua remediação

No que diz respeito ao estado de conservação dos documentos, objetos e obras de arte em causa, vários casos diferentes se colocam. Além dos que já estavam devidamente acondicionados no espólio de família nos últimos anos, e à medida que os investigadores foram retirando objetos do *atelier* do artista, foram encontrados múltiplos novos documentos em diferentes estados de conservação. Apresentamos aqui um exemplo que torna clara a dificuldade de intervenção, acondicionamento e catalogação, e que demonstra também a morosidade inerente a estes processos e à investigação.

Trata-se do caso do *Estudo em fio dos painéis de São Vicente*, uma obra de grandes dimensões (191x191cm) de natureza material complexa (grafite, esferográfica e aguadas sobre contraplacado com reproduções fotográficas, arame e fios de algodão). Desde a realização da obra, os arames que suportavam os fios de algodão tinham ficado oxidados, levando a que muitos fios, originalmente esticados em tensão, se tivessem rompido. Isto fez com que dezenas de fios de algodão se tivessem emaranhado e, sem uma noção clara dos seus pontos originais de suporte, qualquer movimentação da obra traria o risco de agravar mais essa condição, sem que houvesse garantia de poder restituí-la, em restauro, ao seu estado original. Só em 2018, no decurso da catalogação de um conjunto específico de desenhos, estes foram identificados como estudos preparatórios para a referida obra. Isto permitiu uma análise detalhada destes desenhos, a transposição dos seus traçados para formato digital e conseqüentemente, pela primeira vez, uma compreensão dos múltiplos pontos de apoio de cada fio de algodão. O processo descrito culminou, já em 2020, numa colaboração com a equipa de conservação do Laboratório José de Figueiredo, resultando no restauro integral da obra (ver figura 1), numa exposição temporária patente no Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) e numa publicação com artigos dos vários intervenientes no processo. Num segundo momento, a exposição foi adaptada também ao formato digital e disponibilizada com conteúdos complementares no *site* do projeto.¹⁹

Com o olhar atento que a catalogação de documentos exige, é frequente que análises específicas de investigadores de áreas distintas como o teatro, a geometria, a literatura, a história da arte, ou a química, ofereçam nova informação sobre outros documentos, previamente já inventariados. Isto aconteceu no caso descrito acima: a identificação de uma datação inscrita num dos referidos desenhos preparatórios levou necessariamente à atualização de informação documental na base de dados de um extenso conjunto de obras relacionadas.

19 Ver <https://modernismo.pt/index.php/almada-no-mnaa>.

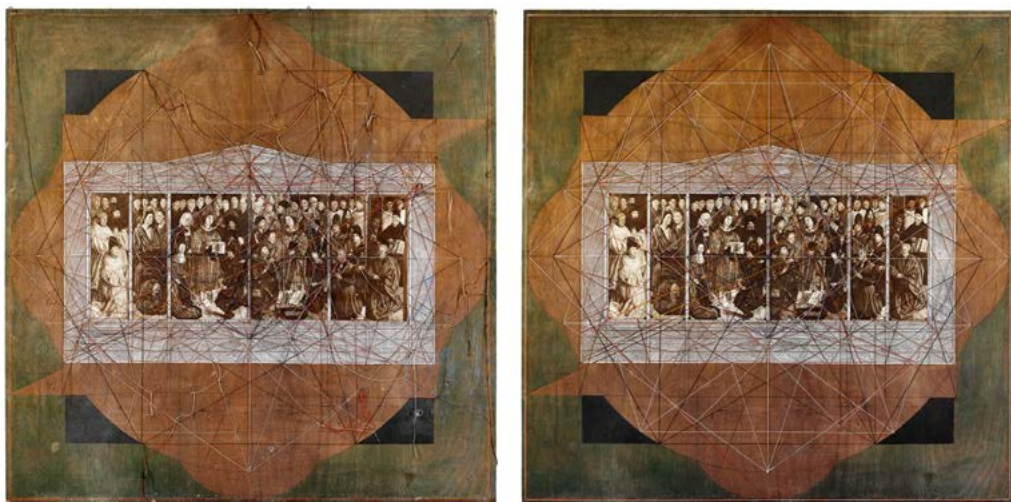


Figura 1. A obra «Estudo em fio dos painéis de São Vicente» antes e depois do restauro (Fotografias DGPC/LJF, Luís Piorro)

A obra *Estudo em fio*, embora materialmente complexa, não levanta problemas de classificação enquanto obra de arte, mas isto não é o caso de muitos documentos. Almada tem uma extensa produção de desenho humorístico, mas envolve-se em atividades literárias múltiplas, com poesia, ensaio, ficção, romance, manifestos, textos para e sobre teatro e cinema (desenhando também figurinos e cenários). Tem também uma longa atividade como artista plástico (dedica-se ao desenho, à pintura, cria livros de artista, projeta obra pública a fresco ou em vitral, entre outros) e desenvolve ainda teorias sobre arte a propósito dos painéis de São Vicente e sobre a geometria, tema central da sua produção tardia. Assim, podemos encontrar, congregados pelo autor num único caderno de artista, capa ou fôlio desdobrável, por exemplo, poesia, rascunhos para correspondência, considerações filosóficas, desenhos de natureza variada, contas e traçados geométricos, e ainda folhas soltas como convites (por sua vez, com inscrições), fotomontagens ou recortes de imprensa. Todos estes documentos levantam problemas de classificação, requerendo uma catalogação morosa e detalhada.

A estas dificuldades junta-se a atual dispersão material do arquivo no seu todo, particularmente no que respeita à obra plástica.²⁰ O espólio de Sarah Affonso e Almada Negreiros que pertence à família herdeira, além do núcleo que está na sua posse, está distribuído pelos seguintes espaços: Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC), MNA, BNP, Museu Coleção Berardo, Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) e NOVA FCSH. Além destes depósitos, há núcleos relevantes de obras dos autores pertencentes ao MNAC, FCG e BNP e Fundação Millennium BCP. Há ainda múltiplas obras em cole-

20 O registo fotográfico da obra plástica revelou-se uma das vertentes mais complexas do processo de remediação. Para efeito de indexação ao *site*, na maioria das vezes realiza-se uma digitalização ou captação fotográfica com características apropriadas ao que é disponibilizado para visualização. Para efeitos de preservação digital, em casos específicos, estamos a tentar implementar um protocolo de reprodução digital que respeite as normas técnicas definidas na ISO/TR 19263-1:2017 (Photography — Archiving systems — Part 1: Best practices for digital image capture of cultural heritage material) e nas directrizes internacionais Metamorfoze e FADGI. Isto implica equipamento e conhecimento especializado de que o projeto não dispõe; assim, é uma entidade externa que realiza esse trabalho, sendo depois atualizadas as imagens disponibilizadas *online*.

ções privadas, caso de particular complexidade para qualquer tentativa de obter um panorama global da distribuição do corpus completo da obra dos autores, já que o número de elementos que existirão, e onde, é muito difícil de aferir. Isto faz com que não haja «um» só arquivo físico a ser remediado para o ambiente digital, mas vários, que no seu conjunto, constituem desde logo uma entidade virtual valorizada neste processo de centralização de informação.

Deste conjunto em aberto, muitos foram os documentos publicados e expostos pela primeira vez em anos recentes. Isto faz com que muitos elementos passem a ter uma nova leitura crítica, levando a uma permanente atualização do corpus da obra destes autores, processo fundamental para uma futura organização de catálogo *raisonné*.

Uma das mais interessantes contribuições do projeto associado ao *site Modern!smo*, que vai ao encontro dos objetivos iniciais de investigação científica e respetiva divulgação a um público mais vasto, tem sido o conjunto de iniciativas curatoriais para que contribui de forma incontornável. Dos últimos anos elencamos, a título de exemplo, as exposições dedicadas a Almada Negreiros na BNP (2013), Fundação EDP (2014), FCG (2017), MNAA (2020) ou Mosteiro da Batalha (2021), e as dedicadas a Sarah Affonso no MNAC (2019) e FCG (2019). Além destas, o projeto tem contribuído de formas variadas para a divulgação dos conteúdos do espólio de Almada Negreiros e Sarah Affonso e para a sua disseminação científica e pedagógica.²¹

O resultado deste trabalho que mais consequências trará do ponto de vista da investigação científica e do reconhecimento patrimonial, é a recente criação do Centro de Estudos e Documentação Almada Negreiros e Sarah Affonso, consequência de um protocolo assinado entre as herdeiras dos autores, a NOVA FCSH e os seus dois centros de investigação ligados ao projeto Modernismo Online: IELT e IHA. Este protocolo prevê o depósito do Arquivo Documental (hoje ao cuidado da família) em instalações da NOVA FCSH, que garante local e recursos adequados para o seu acondicionamento e conservação, mas também para a continuidade do processo de catalogação no *site Modern!smo* e para desenvolver investigação.²² Neste novo espaço será assim possível pesquisar o arquivo *online*, aceder à digitalização dos documentos em alta definição, aceder aos livros da biblioteca particular, mas também consultar bibliografia passiva que a família reuniu de forma consistente desde a morte de Sarah Affonso. Este último conjunto de livros, mesmo não fazendo parte do Arquivo Documental *stricto sensu*, constitui um complemento fundamental para o estudo da obra e para a investigação implicada na catalogação

21 São disso exemplo as reedições atualizadas da obra literária de Almada Negreiros (publicadas pela equipa que está na génese do projeto, com a chancela Assírio e Alvim, desde 2000), o Colóquio Internacional Almada Negreiros (Fundação Calouste Gulbenkian, 2013), edições especializadas como o número 185 da Revista *Colóquio Letras* (Fundação Calouste Gulbenkian, 2014), a criação de conteúdos digitais como <https://gulbenkian.pt/almada-comecar/> (Fundação Calouste Gulbenkian, 2018), o projeto liderado pelo Laboratório Hércules da Universidade de Évora e financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia «O desvendador da arte da pintura mural de Almada Negreiros» (2021–2024), ou espetáculos de teatro como «Corpo Pequeno, Olhos de Gigante» (Teatro Estúdio Fonte Nova, 2022). A nível internacional a contribuição do projeto manifesta-se no apoio a traduções da obra de Almada para italiano (editoras Urogallo e Vittoria Iguazu) e espanhol (Ediciones Universidad de Los Andes), mas também em colóquios e encontros (Pisa, 2015 ou Guadalajara, 2018), ou mesmo no reconhecimento patrimonial de obra pública que detém frescos de Almada (World Monuments Watch 2022 - Gares Marítimas de Alcântara e Rocha Conde de Óbidos).

22 Paralelamente a esta integração institucional, haverá também uma integração estrutural: durante os próximos anos, o *site modernismo.pt* será integrado na plataforma Rossio, que pretende «agregar, organizar, interligar, contextualizar, enriquecer e difundir um universo impar de conteúdos digitais sobre as CSAH [Ciências Sociais Artes e Humanidades] provenientes de atividades de investigação, repositórios, arquivos, bibliotecas, coleções de arte e bases de dados», reforçando a disseminação dos conteúdos que disponibiliza. (<https://rossio.fchh.unl.pt/missao/>).

(edições das obras do casal ou sobre o casal, catálogos de exposições, publicações científicas, teses, traduções, ou artigos de jornais).

A entrada de um espólio numa instituição pública, além de levantar questões de gestão, regulamentação e integração orçamental dentro do novo organismo, desencadeia também uma necessária releitura patrimonial do arquivo. O acervo — e por consequência os seus sujeitos criadores — adquire assim um renovado valor, pois passa a fazer parte do património cultural público. Isto implica novas dinâmicas de gestão e financiamento, não só da vertente digital, mas também material, garantindo condições de conservação e segurança, e os necessários recursos humanos, para garantir a investigação contínua ao abrigo da instituição.

Repensando um conceito

O cuidado e a importância atribuídos aos espólios são fenómenos relativamente recentes e devidos do desenvolvimento da filologia de autor e da crítica genética, filhas por sua vez de uma «nova consciência da obra enquanto fábrica, e da fábrica enquanto chave da própria obra [e também] da consciência que (...) o escritor do século XX não trabalha em isolamento, mas em um mundo público» (Crocetti, 2001).

O extenso conjunto de documentos disponíveis no *site Modern!smo* reflete bem o «ambiente profícuo de troca, discussão e apropriação, e não [...] isolamento, [de] que a modernidade e a vanguarda foram forçadas» (Santos, 2017, p. 257). As suas características — elencadas ao longo deste ensaio — ilustram o ar do tempo em que se insere, e são também um excelente exemplo de como a valorização da materialidade documental apoia uma reapreciação de manifestações artísticas nem sempre valorizadas ao longo do século XX.

No caso particular, a dedicação de Almada a múltiplas técnicas anteriormente referidas (fresco, vitral, fotomontagem, etc.), aliada à produção têxtil e cerâmica, ilustração de histórias ou decoração de mobiliário por Sarah Affonso (Ferreira, 2019), demonstram bem a necessidade de considerar um corpus alargado de materialidades e da não-separação entre artes maiores e menores (cf. Bártolo, 2017).

É necessária uma abordagem que valorize a vertente formal do documento no decurso da investigação que desenvolve conhecimento a partir do mesmo, e sobre o mesmo. Questões ligadas à produção e distribuição de documentos devem ser tidas em conta neste contexto, sob pena de se chegar a conclusões incompletas ou lacunares, mas também porque são centrais em propostas estéticas que se apropriam de objetos do quotidiano (práticas comuns nos movimentos modernistas).

Considerando o suporte e as técnicas materiais implicadas em determinadas obras de arte e documentos, temos acesso às metodologias criativas e conceptuais dos seus autores. Porque o formato digital permite visualizar e obter informações de vários objetos em simultâneo (além de sugerir relações adicionais), podemos afirmar que a informação catalográfica suplementa, em certa medida, a ausência do objeto físico. O facto de todos estes elementos serem disponibilizados *online* de uma forma não hierarquizada põe em pé de igualdade documentos de várias tipologias, permitindo facilmente cruzar dados entre eles.

O elenco diversificado de documentação que descrevemos promove um conhecimento cada vez mais aprofundado sobre os seus autores, mas, pela quantidade de relações pessoais e profissionais implicadas, faz o mesmo para uma rede mais alargada de intervenientes. Equacionando isto no âmbito geral do *site*, torna-se evidente que o mesmo contribui para a valorização das relações entre escritores, artistas, críticos, encomendadores, figuras de Estado, entre outros, questionando narrativas e hierarquias estabelecidas em interpretações críticas anteriores.

Finalmente, o *site* sustenta e torna patente uma das mudanças paradigmáticas ocorridas nas últimas décadas no seio dos estudos do Modernismo. Chamando a atenção para intersecções entre códigos literários e artísticos, para a manipulação dos mesmos enquanto elemento produtor de significado (Drucker, 1994; McGann, 1993; Perloff, 1986) e realçando o estudo das formas de produção e transmissão dos artefactos, a *material turn* contribui para a ampliação de um conceito que é hoje tido como conjunto de discursos plurais e heterogéneos (Osborne, 2013). A progressiva valorização de interpretações ecléticas, e por vezes contrastantes, de obras, práticas e movimentos — apoiada pelos recursos digitais — torna o Modernismo num conceito aberto e num instrumento hermenêutico transversal que tem como pressuposto a recusa de cânones rígidos ou de projetos formais restritos.

Agradecimentos

Os autores deste artigo agradecem a Fernando Cabral Martins, Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros, José Barbieri e António Coelho.

Referências bibliográficas

- Bártolo, C.** (2017). «polyalmada»: sobre o multifacetismo da obra de Almada Negreiros e a importância da sua produção no campo das ditas «artes menores». In M. P. dos Santos (Ed.), *José de Almada Negreiros: uma maneira de ser moderno* [catálogo de exposição] (pp. 23–30). Fundação Calouste Gulbenkian / Sistema Solar CRL (Documenta).
- Brooker, P. & Thacker, A.** (2009). *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*. Oxford University Press.
- Casara, G.** (2022). Uma biblioteca (para)filosófica. Estudo preliminar da biblioteca particular de Almada Negreiros e pré-inventário dos livros de interesse filosófico. In P. Borges, F. Boscaglia & P. Vistas (Eds.), *Orpheu Filosófico: a Geração de Orpheu entre Artes e Filosofia* (pp. 53–93). Edições Universitárias Lusófonas.
- Crocetti, L.** (2001). Che resterà del Novecento? *Rivista IBC* IX, 3. <http://rivista.ibc.regione.emilia-romagna.it/xw-200103/xw-200103-a0003>.
- Drucker, J.** (1994). *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909–1992*. The University of Chicago Press.
- Ernst, W.** (2013). *Digital Memory and the Archive*. University of Minnesota Press.
- Ferreira, E.** (2019). Cultora do novo. In AA. VV., *Sarah Affonso - Os dias das pequenas coisas* (pp. 114–136). Tinta da China/MNAC.
- Ferreira, S. A.** (2013). Histórias que um espólio (re)conta. In S. A. Ferreira, S. L. Costa & S. P. Costa (Eds.), *Almada por contar* [catálogo de exposição] (pp. 17–31). BNP/Babel.

- Lopes, F.** (1999). Sobre o tratamento documental dos fundos no Arquivo da Cultura Portuguesa Contemporânea. *Leituras - Revista da Biblioteca Nacional - Arquivística Literária e Crítica textual*, 3(5), 43–49.
- Marques, R.** (2014). *Revistas Literárias e Artísticas do Modernismo Português 1910-1927*. <https://modernismo.pt/index.php/revistas>
- Martins, F. C.** (2015). O Interseccionismo plástico de *Orpheu*. In R. Zenith (Ed.), *Os Caminhos de Orpheu* [catálogo de exposição] (pp. 75–81). Biblioteca Nacional de Portugal/ Babel.
- Martins, F. C.** (Eds.). (2008). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Caminho.
- McGann, J.** (1993). *Black Riders: The Visible Language of Modernism*. Princeton University Press.
- Osborne, P.** (2013). *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art*. Verso.
- Palmeirim, S. & Freitas, P.** (2015). Almada Negreiros and the geometric canon. *Journal of Mathematics and the Arts*, 9(1-2), 27–36. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17513472.2015.1012699>.
- Palmeirim, S. & Freitas, P.** (2017). *Almada Negreiros e o Mosteiro da Batalha*. Documenta.
- Palmeirim, S. & Freitas, P.** (2020). A geometria que Almada leu. *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, 20, 283–298.
- Pereira, Z. M. C.** (2018). *O universo dos arquivos pessoais em Portugal: identificação e valorização* [tese de doutoramento]. Universidade de Évora.
- Perloff, M.** (1986). *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre and Language of Rupture*. The University of Chicago Press.
- Ribeiro, F.** (1998). A classificação em arquivos: processo natural ou arranjo a posteriori?. *Leituras - Revista da Biblioteca Nacional – Classificação*, 3(2), 119–126.
- Santos, M. P. dos** (2017). Uma maneira de ser moderno. In M. P. dos Santos (Ed.), *José de Almada Negreiros: uma maneira de ser moderno* [catálogo de exposição] (pp. 9–22). Fundação Calouste Gulbenkian / Sistema Solar CRL (Documenta).

BIBLIOTECAS Y COLECCIONES DIGITALES: ¿SON RECICLAJES CULTURALES?

AMELIA SANZ

Resumen

Este artículo propone utilizar «reciclaje cultural» como metáfora conceptual para explorar las propuestas de recuperación en bibliotecas, repertorios, bases de datos, ediciones que llegan a nuestras pantallas digitales en esta época nuestra que llamamos postdigital. Se presentarán formas de reducción, reutilización y reciclaje, posibles e imposibles, junto con aportaciones y riesgos que han de ser señalados.

¿Pero en qué mundo vivimos?

No: no puede haber ya ciencias humanas y ciencias humanas digitales, como no hay astronomía y astronomía digital. Sí: nos han cambiado las condiciones mismas de nuestra vida intelectual. Vivimos en un mundo postdigital, no sólo después de la irrupción digital de los 90 y de la expansión de la *web* a partir del 2000, sino con ella: con la revolución digital como condición de la vida cotidiana (Cramer, 2014; Llamas, 2020).

Hemos de ser «bitextuales» porque leemos en digital y leemos en papel y, para ello, no movilizamos exactamente las mismas capacidades y modelos cognitivos, esto es, no leemos con los mismos objetivos (Cordón-García, 2019). Es el momento de separar modelos y, al mismo tiempo, señalar contigüidades y balizar pasarelas: ¿qué continuidades (o discontinuidades) establecemos entre lo analógico y lo digital, entre el papel y la pantalla? ¿Verdaderamente somos conscientes de esa mediación del artefacto a la hora de almacenar y recuperar textualidades?

Propongo utilizar «reciclaje cultural» como metáfora conceptual para explorar las propuestas de recuperación en bibliotecas, repositorios, bases de datos, ediciones que llegan a nuestras pantallas digitales en esta época que llamamos postdigital (ya sin guión). De este marco cognitivo del reciclaje, me sirve, en primer lugar, la horizontalidad de la acción: seleccionamos aquello que tenemos al alcance de la mano, disponible, y lo introducimos en un contenedor como en un acto del «ahora». No nos preguntamos demasiado cómo y cuántos de esos vestidos o esas botellas se van a reciclar, en qué otros objetos se van a convertir, con qué uso o a qué costas africanas van a arribar. Nos dicen que es material reutilizable y que se convertirán en otra cosa, en otros contextos, con otras funciones, sin huecos de que fueron nuestras ropas, nuestras botellas. Creemos en el ciclo y en la circulación, creemos que es bueno.

En segundo lugar, interesa la dimensión consciente del reciclaje: cogemos la botella que acabamos de vaciar, la examinamos para elegir su contenedor, vamos hasta allí y la introducimos. Hay una dimensión performativa centrada en el acto mismo de decir «yo reciclo».

Finalmente, conviene subrayar la dimensión colectiva del reciclaje: ha de ser tarea de muchos, masiva, para que sirva y así nos sintamos bien porque protegemos el planeta, nos protegemos.

Cabe preguntarse si, en las investigaciones y desarrollos en el campo de las Letras (de las Humanidades) estamos haciendo «reciclaje cultural»: parece que tenemos tantos objetos del pasado (digitalizados y digitales) al alcance de la mano... Nunca hemos visto tanto paso de un soporte a otro, de un medio a otro, de un público a otro, tanto cortar y pegar y crear nuevo.

Nos preguntamos en qué medida las bibliotecas, repositorios, museos virtuales participan en el ecosistema cultural contemporáneo reciclando también, como toda la cultura popular de nuestros días, en un «remix» permanente (Reynolds, 2011; Navas, 2015) o una remediación, gracias a los cuales nos apropiamos de la cultura con C mayúscula.

¿Reciclamos?

Si el verbo «reciclar» pasó de la industria a la pedagogía y se ha extendido a la ecología toda,¹ nosotros podemos continuar con la metáfora y utilizar las tres R como estrategias de gestión para productos del patrimonio cultural: reducir, reutilizar, reciclar.

No en vano todo el vocabulario relacionado con el reciclaje resulta muy familiar a los que trabajan con objetos culturales digitales, con mayor o menor deslizamiento semántico: reutilización, selección en origen, colecta, colección, tratamiento, preparación para la reutilización, puesta en valor, eliminación, desechos, papelera...

Quizás vivimos en una cultura más adicta que nunca a un pasado del cual se extraen muestras, se arrancan hojas, se trasladan fragmentos de las cajas o de las vitrinas a las pantallas, y los llamamos «datos», «entradas», «registros», «objetos digitales», esto es, los instalamos en otros espacios, con otras funciones, con otros significados. Efectivamente, los interfaces tienden a presentarse a partir de elementos seleccionados, extraídos, recompuestos, como unidades descontextualizadas que situamos en otro tiempo y en otro espacio, como mosaicos postdigitales y no como historias.² No en vano nuestros jóvenes viven en un continuum espacial dentro de Google Maps, donde el usuario siempre es el centro de ese espacio que se genera alrededor de él, y, sin embargo, parecen vivir en la discontinuidad temporal de un pasado construido en forma de *patchwork*, a trozos, lejos de las genealogías, con muchas dificultades para seguir el relato lineal de los Antiguos y de sus Biblias.

Cabe, pues, preguntarse si, en primer lugar, reducimos. Se podría creer que todo nuestro patrimonio está en proceso de transformación digital y que todo el pasado es reutilizable. Pero los historiadores concedores de los archivos, y herederos de Michel Foucault (1969), saben cuán lejos estamos de la utopía del 100% reciclado: ¿se recuperan todos los pergaminos y el papel de los archivos y de las bibliotecas, todos los lienzos y las piedras de los museos, todas las fotos, todas las películas, todas las partituras? Sabemos que solo se recicla el 37,9 % de los «desechos» en Europa;³ tan solo el 10% del patrimonio cultural europeo ha sido digitalizado⁴ y se calcula que el 30% quedará sin digitalizar.⁵

En cualquier caso, cuando digitalizamos, queremos dar valor a objetos (o principios o ideas) que de alguna manera parecen haber quedado arrumbados. Son los «desechos» de la cultura canónica, pero

1 Seguimos la etimología de «recycler» en *Trésor de la Langue Française Informatisée*. Consultar: <http://stella.atilf.fr/>.

2 Es la lógica fragmentaria y desordenada de las bases de datos frente a la narratividad, que ya apuntaba Manovich (1999) y Hayles (2012).

3 Waste Statistics. Eurostat. Statistics Explained (2018). https://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=Waste_statistics.

4 Alastair Dunning, *Representation and Absence in Digital Resources: The Case of Europeana Newspapers* (2014). <http://www.slideshare.net/alastairdunning/representation-and-absence-in-digital-resources-the-case-of-europeana-newspapers>

5 *Survey Report on Digitisation in European Cultural Heritage Institutions* (2015), p. 20. <http://enumeratedataplatform.digibis.com/reports/survey-report-on-digitisation-in-european-cultural-heritage-institutions-2015/detail>

que podemos seleccionar y recuperar y valorizar, como en el caso de los testamentos de los soldados franceses de la Primera Guerra Mundial transcritos por los ciudadanos y así visibles, valorados.⁶ En estos procesos de selección y rescate, acechan dos peligros que hemos de asumir: Escila es el olvido (digital), Caribdis es la memoria (exclusivamente digital). Y es que, primero, a pesar de los esfuerzos, perdemos, descartamos y elegimos. Es un proceso de editorialización (Vitali-Rosatì, 2020) al que necesariamente sometemos la creación de un espacio digital para los textos: necesitamos una justificación previa para detectar las necesidades de los usuarios antes de generar un producto en unas nuevas condiciones (Pierazzo, 2001 y 2015); hemos de decidir qué vamos a poner a disposición del usuario: un espacio aparentemente ilimitado que permitiría multiplicar las lecturas posibles exige decisiones sobre las intenciones de la edición, más aún en espacios de experimentación, o un texto simple a partir del cual pueda realizar operaciones de enriquecimiento, filológicas, genéticas, históricas. Todo ello conlleva decisiones técnicas (servidores, redes, plataformas, CMS, algoritmos para los motores de búsqueda), estructurales (elementos multimedia, hipertextuales, metadatos), prácticas (con anotaciones, comentarios, enlaces), incluso de situación en el ecosistema de las redes. Y todas esas decisiones, que han de ser documentadas (Galleron et al., 2018), conforman la memoria del olvido en cualquier proceso de digitalización.

Después, hemos de ser conscientes de la tentación, particularmente para los más jóvenes, de recorrer bibliotecas y repertorios en circuito cerrado, como en un bucle de enlaces digitales, y dejar de lado el espacio de las estanterías donde reposan (ya lo señalamos) el 84% de nuestros libros no digitalizados,⁷ como si solo existiera la cultura digital. Es el caso de muchos micrositos donde encontramos colecciones de «todo digital» en un intento desesperado de alcanzar una utilidad didáctica (de hacer reciclaje).⁸ En realidad, necesitamos que los buscadores nos lleven también a los libros en papel que están en las bibliotecas.⁹

Cabe preguntarse, en segundo lugar, si realmente reutilizamos: si llegamos hasta un producto ya usado que esté a nuestro alcance, nos lo traemos, lo recuperamos. Y es que los lectores, los ciudadanos todos, no pueden apropiarse fácilmente de su patrimonio, reutilizarlo, y así preservarlo y ponerlo en valor, porque chocan con las pantallas. Ante las bibliotecas digitales, los lectores se sienten pegados de manos y de cara a la pantalla como ante un bello escaparate de juguetes: como máximo, nos dejan llevarnos algunas preciosas imágenes a casa en formato .jpg o .pdf, sin que podamos hacer mucho más con ellas que depositarlos en la mesilla de noche, en la mesa del despacho o en las pantallas. Son para leer y ya está. En algunas ocasiones, la lista de dificultades para descargar datos puede llegar a sorprender.¹⁰ Sin embargo, debería ser de obligado cumplimiento en proyectos financiados con dinero público la compartición y la exportación de datos para su reutilización.

Pero antes de llegar a esas cuestiones técnicas de la interoperabilidad, podríamos preguntarnos qué se entiende por «interactividad» en un mundo como el nuestro en el que hasta las alfombras pueden

6 *Testaments des Poilus. Transcription collaborative. 1914-1918.* <https://testaments-de-poilus.huma-num.fr/#/>.

7 *Survey Report on Digitisation in European Cultural Heritage Institutions* (2015), p. 20. <http://enumeratedataplatfrom.digibis.com/reports/survey-report-on-digitisation-in-european-cultural-heritage-institutions-2015/detail>.

8 Por ejemplo, *Colecciones. Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico.* <https://bvpb.mcu.es/es/lista/micrositos.do>.

9 Como es el intento de Google de conectar con WorldCat: «OCLC and Google now connect web searchers directly to library collections» (13-4-2022), <https://www.oclc.org/en/news/releases/2022/20220413-google-search-links-directly-to-library-books.html>.

10 Véase la lista de dificultades a las que se puede enfrentar el usuario a la hora de la exportación en las FAQs de la *Base de Français Médiéval* <https://groupes.renater.fr/wiki/bfm-liste/faq/index>.

ser interactivas y el *Quijote interactivo* también se presenta como tal.¹¹ Si nos atenemos a una definición de diccionario: «Dicho de un programa: Que permite una interacción, a modo de diálogo, entre la computadora y el usuario»,¹² diríamos, de manera general, que las pantallas son interactivas. Pero esa interactividad no va a crear «posibilidades de reutilización de los bienes culturales para servicios y productos innovadores y creativos en diversos sectores»,¹³ tal como reclama la Comisión Europea. Tampoco se echa de ver una interactividad que potencie la actividad cognitiva por parte del usuario cuyo resultado sea no solo la lectura, sino la creación (Goicoechea, 2020).

Sin embargo, sorprende que cueste tanto hacer algo nuevo con lo viejo cuando los dispositivos electrónicos deberían resultar particularmente útiles en los procesos de remediación y reciclaje y ello por dos razones: por una parte, porque la estructura alfa-numérica del código favorece la reutilización y la modificación (Manovich, 2001); por otra, porque las posibilidades de circulación del objeto digital en la Red hace que ese objeto sea abierto y colectivo.¹⁴ Esto es, tendríamos todo lo necesario para evitar el encerramiento del texto en un marco tecnológico inaccesible a otros y favorecer así el reciclaje. Pero los textos permanecen atrapados la mayor parte de las veces.

Y sorprende más aún si atendemos, de nuevo, a los mandatos de la Comisión Europea cuando propone «poner en marcha marcos adecuados para mejorar la recuperación y la transformación del sector del patrimonio cultural», consciente como es de que la tecnología digital no solo «crea más vías para que el público acceda, descubra y disfrute los bienes culturales», sino también «crea más posibilidades de reutilización de los bienes culturales para servicios y productos innovadores y creativos en diversos sectores», siempre con la condición de «facilitar que todos tengan un acceso justo y no discriminatorio a los bienes del patrimonio cultural». Sin embargo, también señalan que «varios de los retos a los que se enfrentó el sector del patrimonio cultural hace diez años siguen presentes en la actualidad».¹⁵

Y sí es verdad que algunas bibliotecas como Hathi Trust o Europea¹⁶ ofrecen la posibilidad de crear colecciones de referencias una vez que el usuario se ha validado y ha entrado en su espacio. Las bibliotecas nacionales también persiguen la reutilización digital mediante herramientas, productos y servicios tanto (diríamos que más) para la investigación, como para la docencia y aprendizaje (mucho menos en número), pero con resultados escasos, al menos en lo que a un reciclaje colectivo y masivo se refiere.¹⁷ Buscando, buscando, podemos encontrar experiencias curiosas como el *podcast* que recoge la lectura diaria de un breve texto periodístico 100 años atrás publicado originalmente en diarios berlineses,¹⁸ o el proyecto puesto en marcha por la Biblioteca de la Academia de Medicina de Nueva York en 2016 en el que más de 600 instituciones comparten, a través de las redes sociales (Twitter,

11 Podemos comprobarlo en cualquier gran almacén para el hogar y en la Biblioteca Nacional de España, *Quijote interactivo* <http://quijote.bne.es/quiosco/>.

12 «Interactivo». In Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. <https://dle.rae.es/interactivo>.

13 Recomendación(UE)2021/1970 de la Comisión de 10 de noviembre de 2021 relativa a un espacio común europeo de datos para el patrimonio cultural, <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/HTML/?uri=CELEX:32021H1970&qid=1646506201865&from=en>

14 Es su carácter «spreadable» en términos de Jenkins (2013).

15 Recomendación(UE)2021/1970 de la Comisión de 10 de noviembre de 2021 relativa a un espacio común europeo de datos para el patrimonio cultural. <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/HTML/?uri=CELEX:32021H1970&qid=1646506201865&from=en>.

16 Es una posibilidad bien escondida en sus páginas, una vez que el usuario está en su cuenta y la busca: *Hathi Trust Digital Library*: <https://www.hathitrust.org/>. *Europeana*: <https://www.europeana.eu>.

17 Véase las labores de divulgación de *BNE Lab* (<https://bnelab.bne.es/>) de Madrid, o el servicio a los investigadores en el *BNFDataLab* (<https://www.bnf.fr/fr/bnf-datalab>) de París, o el experimental *KB-Lab* (<https://lab.kb.nl/>) de la Haya o el *BL Labs Digital Research Space* (<https://data.bl.uk/>) de Londres orientado también a la investigación gracias a la reutilización de datos.

18 Robert Sollich y Fabian Goppelsröder, *Auf den Tag genau* (2020). <https://www.aufdentaggenau.de/>.

Instagram y Facebook) algunas imágenes (grabados, carteles, etc.) de sus colecciones reconvertidas en cuadernos para colorear.¹⁹ Tampoco son tantas las iniciativas de ciencia ciudadana para intervenir sobre los textos, como en el caso de la transcripción de una novela de Julio Verne por los habitantes de Nantes.²⁰ Son iniciativas de arriba abajo (*top-down*) y muy pocas de abajo arriba (*bottom-up*). Sin embargo, las ediciones digitales, los repositorios, incluso las bibliotecas que deberían ser utilizables (y utilizadas) y reutilizables (Galleron, 2020), según la política europea hacia una European Open Cloud Science,²¹ raramente o difícilmente lo son.

Y es que, a la hora de reutilizar, encuentran problemas tanto el curioso lector como el más curioso investigador sobre todo porque necesitaría realizar un sinfín de tareas y a niveles disciplinares diferentes para ofrecer un utillaje amplio de forma que fuera posible hacer cosas con las palabras en el espacio mismo de la edición o de la colección digital.²² Más concretamente y de entrada, esa reusabilidad de los materiales en línea tiene que ver no solo con la posibilidad de acceder a los materiales en abierto (libres de derechos),²³ sino también con los formatos (.txt, .odt, .doc, .rtf, .html) que convierten los textos en manipulables o no.

Y es que la reutilización de los datos pasa por la compartición de estándares que permita la interoperabilidad entre sistemas y lenguajes, e incluso por la posibilidad de reutilizar modelos de datos, algo poco habitual (cuando no imposible) en nuestras disciplinas, contrariamente a lo que sucede en otras áreas científicas, donde las secuencias del ADN o los datos de los satélites son automáticamente compartidos. En Humanidades, encontramos una enorme cantidad de colecciones de objetos digitales cuyos sistemas y lenguajes han quedado obsoletos y sin financiación, de forma que cualquier importación y exportación se hace imposible. Por otra parte, el marco teórico, cuando no la soberanía epistemológica de cada tradición cultural, enuncia unas preguntas de investigación y anuncia un modelo de datos particular, lo cual hace muy difícil, en la mayoría de los casos, una reutilización de datos. A todo ello se añade que las respuestas a las preguntas de investigación en Humanidades se hallan dispersas en multitud de bibliotecas y archivos (digitales o no), o en centenares de objetos digitales que carecen aún de identificador permanente y resultan, en buena parte, imposibles de localizar. A día de hoy no puedo ofrecer ejemplos de reutilización de datos desde proyectos con diferentes objetivos científicos, por mucho que se lancen consignas para favorecer una compartición mínima posible en todos los congresos y talleres y seminarios de Humanidades Digitales: por ejemplo, simplificar y explicitar el modelo de datos, o reducir el etiquetado XML-TEI al mínimo para que pueda ser reutilizado de forma simple por todos, aunque se desarrolle también, para fines filológicos, para responder a preguntas precisas.

19 The New York Academy of Medicine, *#ColorOurCollections* (2022) (<http://library.nyam.org/colorourcollections/>). Todos nuestros ejemplos aparecen repertoriados en Llamas Ubieta, Miriam *et al.* (2022): «Estrategias de reciclaje cultural y literario en la era postdigital», [Base de datos en el marco del proyecto REC-LIT: Reciclajes culturales. Transliteraturas en la era postdigital]. http://repositorios.fdi.ucm.es/REC-LIT/view/ls_ov_clasificacion.php. Ofrecemos una clasificación de diferentes tipos y estrategias de reciclaje cultural en esta era postdigital.

20 *L'Etoile du Sud, ou le roman que Jules Verne n'a pas écrit*. <https://tact.demarre-shs.fr/project/27>.

21 Véanse todos los documentos recopilados por la *European Open Science Cloud*: <https://eosc-portal.eu/search/node/fair>.

22 Como se echa de ver por ejemplo en *Bibliographie des Mazarinades* (<https://mazarinades.bibliotheque-mazarine.fr/>), tanto en la presentación como en el modo de empleo.

23 Fue el caso de las querellas con las editoriales de la *Base de Français Médiéval* (<http://txm.ish-lyon.cnrs.fr/bfm/>) que llegaron a forzar que se cerrara el portal.

BIBLIOTECAS Y COLECCIONES DIGITALES: ¿SON RECICLAJES CULTURALES?

AMELIA SANZ

Y, sobre todo, la gran consigna repetida ya hasta la saciedad se refiere a los principios FAIR: nuestros objetos digitales, cualesquiera, deben ser *Findable, Accessible, Interoperable, Reusable*.²⁴ El problema es que son principios más fáciles de implementar en la fase de construcción de una colección, que en la fase de (re)utilización y, en cualquier caso, responder a esos principios requiere unos compromisos a largo plazo de alto coste que a nadie se le escapa.²⁵

Entre tanto, ¿quién nos ayuda a seleccionar, recuperar y conservar a nosotros, profesores-investigadores, estudiantes-investigadores, bibliotecarios, editores, directores de museos, archivos, colecciones, comisarios de exposiciones? ¿Qué infraestructura de apoyo tenemos para que nuestros objetos digitales sean reutilizables y reciclables?

Si miramos río arriba, hacia los constructores, diremos que necesitamos ayuda para elaborar planes de gestión de datos desde el momento mismo de la concepción de un proyecto y de una petición de financiación pública, con el fin de que se garantice la sostenibilidad, la permanencia, la reutilización posible de los datos que vamos a producir. Hay que recordar siempre que digitalizar no es perennizar: la digitalización no implica la conservación digital por defecto.²⁶ Necesitamos infraestructuras descentralizadas, replicadas, distribuidas que aseguren el almacenamiento y la perennidad de nuestros objetos digitales. Necesitamos redes y consorcios que compartan instancias y plataformas, herramientas y corpora específicos para cada campo.²⁷ Necesitamos mancomunidades que compartan competencias y habilidades, buenas prácticas y documentación. Necesitamos laboratorios que no teman fracasar con sus experiencias y señalen también los caminos que no hay que recorrer. Y necesitamos romper el nudo gordiano: los investigadores se mueven entre la trampa de la innovación técnica en el tiempo corto de los proyectos y la profundización en la investigación que es una actividad cronófaga; esto es, entre un tiempo con una financiación limitada y el deseo de exhaustividad para espacios que han necesitado veinte años para llenarse de contenido, pero que pueden verse descalificados, escondidos o arrumbados por obsolescencia o por moda técnica.²⁸

Si miramos río abajo, hacia los usuarios finales, clamamos todos por que nuestras propias herramientas estén insertas en bibliotecas, repositorios, colecciones, ediciones, que nos permitan hacer cosas con palabras digitales.

Un lector quiere una biblioteca digital propia, con la misma fuerza con la que Virginia Woolf gritaba *A room of one's own!* Quiere que sea fácil coger cualquier documento digitalizado y que lo pueda manejar, transformar, hacerlo suyo, con la misma ductilidad de cualquier meme. Sí, el lector quiere ser el

24 Véase la documentación en FAIRSFair (<https://www.fairsfair.eu/>) y GOFAIR (<https://www.go-fair.org/>)

25 Desde luego no a la Comisión Europea, «teniendo en cuenta los desafíos financieros, organizativos y técnicos pertinentes a largo plazo», «el marco financiero actual ofrece oportunidades sin precedentes... a los Estados miembros» *Recomendación (UE) 2021/1970 de la Comisión de 10 de noviembre de 2021 relativa a un espacio común europeo de datos para el patrimonio cultural*, (<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/HTML/?uri=CELEX:32021H1970&qid=1646506201865&from=en>)

26 Como nos ayuda DMP.OPIDOR. <https://dmp.opidor.fr/>.

27 Como en Francia CAHIER para corpus de autores, para exploración de corpora lingüísticos (CORLI), para fuentes medievales (COSME), para fondos geográficos (IMAGEO), para la arqueología (MASA), para las iniciativas 3 D (muy importante 3D-SHS). Véase *Les consortiums-HN*: <https://www.huma-num.fr/les-consortiums-hn/>.

28 Por ejemplo, *Bibliographie des Mazarinades* (<https://mazarinades.bibliothèque-mazarine.fr/>) y *Recherches internationales sur les Mazarinades* (<http://mazarinades.org/pistes-pour-la-recherche/>).

centro de su biblioteca, como cuando abre el mapa digital y éste se despliega en torno a su posición.²⁹ Quiere apropiarse del patrimonio digital, porque es suyo y para hacer con ello lo que quiera: un corpus suyo, una edición suya, una lectura suya, una obra suya. Más aún: ¿para cuándo un ABLETON al alcance de todos que permita a cualquiera crear su obra a partir de retazos de otros textos?, ¿cuándo un CANVA para las literaturas?³⁰ Con herramientas así ¿iríamos hacia la algoritmización de la creación más que a la individualización?

Y es que para que ese verdadero reciclaje sea posible, hacen falta unas ciertas condiciones río arriba: de entrada, se requiere la aceptación de las intervenciones del usuario, de forma que el espacio virtual no sea solo un dispositivo para mirar (pantallas), sino un espacio para hacer cosas (la Red).³¹ Solo así será posible de verdad una puesta en circulación de esos materiales digitalizados, de forma que puedan ser recuperados y reciclados favoreciendo la apropiación y la transformación productiva, la creación de otros productos.

Se trata de evitar el encerramiento del texto entre cristales líquidos: necesitamos interfaces colaborativos para el trabajo en línea, de forma que el usuario utilice las herramientas y pueda sugerir mejoras, que pueda crear y recrear una base de datos a partir de los presupuestos y los resultados del equipo de investigación.³² Porque lo importante no es tanto la reproducción digital del objeto en 2D o en 3D o con la más alta resolución; lo importante es toda la actividad que se genera alrededor del objeto y que se pierde: capas y capas de lecturas y observaciones y creaciones que son desechadas, de las que no existe reciclaje alguno, ni memoria.

Eso es: los comentarios, anotaciones, enriquecimientos que podrían realizar los usuarios son considerados deshechos, basura. Aún recordamos *The Shakespeare Quartos Archive* que desapareció con sus (pocas) anotaciones en 2009,³³ por no hablar de la multitud de herramientas de anotación que no han logrado implantarse (Gayoso-Cabada, 2019), incluida nuestra *@note* que permitía anotar los textos digitalizados por Google o cualquier PDF;³⁴ podríamos extendernos sobre las muchas posibilidades de visualización que ofrecen *NVivo* o *AtlasTi* (y de sus precios), o de las menores funcionalidades de herramientas gratuitas (pero siempre útiles en educación) como *CATMA* o *Hypothesis*.³⁵

29 El usuario debería estar en el centro de la representación, como en el modelo cognitivo que Google Maps propone: desde el momento mismo en que accede, el sujeto es el centro (usted está aquí) horizontalmente (por su capacidad de desplazarse en el mapa), pero también vertical (por su capacidad de observar con diferentes niveles de detalle): desplazamientos sincrónicos y diacrónicos con los amigos y con los antiguos.

30 ABLETON (<https://www.ableton.com/>) para crear tus propias músicas y CANVA (https://www.canva.com/es_es/) para crear memes.

31 Son las posiciones de Galloway (2007) frente a Manovich (2005): la Red no se puede entender a partir del paradigma de las pantallas.

32 Al menos una herramienta de análisis cuantitativo integrada como en la *Base Louis Meigret* (<https://meigret.j2p.fr/>) que se integra en *Hyperbase* (<http://hyperbase.unice.fr/meigret/>). O lo que ofrece el *Pôle Document Numérique* (https://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/document_numerique/outils/apparat). O un interfaz colaborativo de trabajo como en *Sources des Encyclopédies Médiévales* (<http://sourcencyme.irht.cnrs.fr/>).

33 Y ha quedado arrumbado en *The Way Back Machine*: <https://web.archive.org/web/20220402014412/http://www.quartos.org/> y <https://web.archive.org/web/20220308060649/https://wayback.archive-it.org/org-467/20191016094633/http://quartos.org/>.

34 *Collaborative Annotation of Digitalized Literary Text*, Google's Digital Humanities Research Award 2010. José Luis Sierra y Amelia Sanz (<http://googleblog.blogspot.com/2010/07/our-commitment-to-digital-humanities.html>).

35 *NVivo* (<https://nvivo-spain.com/>), *Atlas.Ti* (<https://atlasti.com/>), *Hypothesis* (<https://web.hypothesis.is/>), *CATMA* (<https://catma.de/>).

Todas las limitaciones la ha experimentado el Grupo LEETHI de la Universidad Complutense de Madrid en la construcción de *Calleja Interactivo*,³⁶ que sí podemos presentar como caso para una reutilización pedagógica. Esta edición quería implementar algo de lo aprendido de la literatura electrónica y trasladarlo al campo de la edición digital, pensando que la naturaleza experimental de la una podría transformar los formatos de publicación tradicional. Se trataba de recuperar una herencia literaria española a partir del enriquecimiento de textos literarios y, al tiempo, explorar posibilidades de la textualidad electrónica como la multimedialidad y la interactividad para nuevos formatos de publicación. Para empezar, se partió, primero, de una revisión de la literatura digitalizada para niños, al menos en las lenguas occidentales, hasta concluir que los cuentos de esas colecciones «para niños» estaban orientados a los investigadores, no tanto a los niños ni siquiera a sus profesores; después, se tuvieron en cuenta las opiniones recabadas en 58 escuelas primarias con 110 maestros en España.

Desde esa experiencia, se recuperó *Plaga de dragones*, una colección olvidada de cuentos para niños publicada en 1923, en la editorial de Saturnino Calleja, que revolucionó el campo de la educación infantil mediante libros adornados por los mejores ilustradores. Desde luego, Calleja fue un visionario al privilegiar la imagen y hacer de ella la clave del éxito de su empresa. Los textos, cedidos por la Biblioteca Nacional de España, fueron enriquecidos con anotaciones y sugerencias de explotación didáctica, con narración dramatizada para escuchar la lectura en español y en inglés. No nos engañemos: esas creaciones de los niños y sus maestros con *Plaga de dragones* quedarán en el secreto de los cajones, último reducto de lo individual y único.

En conclusión

Así, con todo eso, ¿se ha conseguido escapar de la museización, incluso de la espectacularización del escaparate para alcanzar una recirculación y un reciclaje de los materiales digitalizados? ¿Realmente son éstas que hemos repasado operaciones masivas, colectivas, performativas, horizontales? ¿De verdad podemos considerar la digitalización de bibliotecas, archivos, repertorios y corpus de autores como operaciones de reciclaje postdigital?

Si nos atenemos a una primera definición de reciclar como «someter un material usado a un proceso para que se pueda volver a utilizar», diríamos que sí; pero si nos fijamos en una segunda acepción que insiste en la finalidad de «someter repetidamente una materia a un mismo ciclo, para ampliar o incrementar los efectos de este»,³⁷ entonces cabe preguntarse si todas esas operaciones de recolección y tratamiento que damos a los objetos culturales digitales sirven realmente para introducirlos en un nuevo ciclo de vida: si los usuarios se apropian de ellos para ofrecerles una función nueva.

En un momento en el que las bibliotecas ya no son el proveedor único de conocimientos, tampoco pueden ser simplemente lugares de memoria (Nora, 1997). Sabemos que es posible hacer caer los monumentos de piedra. Reciclar puede ser una manera de proteger.

Esta contribución se inscribe en el marco del proyecto REC-LIT (2018-2022) (RTI2018-094607-B-I00)

36 María Goicoechea, *Calleja Interactivo/Interactive Calleja* (2021): <http://cuentoscalleja.com>.

37 Real Academia de la Lengua, *Diccionario de la lengua española* (<https://dle.rae.es/reciclar?m=form>).

Referencias bibliográficas

- Cordón-García, J. A.** (2019). Entrevista a Joaquín Rodríguez «La tendencia al uso de los dispositivos digitales es exponencial y nuestro ecosistema es ya enteramente ajeno al entorno analógico». In D. Escandell-Montiel (Ed.), *Lectoescritura digital* (pp. 39–41). Ministerio de Educación y formación Profesional.
- Cramer, F.** (2014). What Is 'Post-Digital'?. *A Peer-Reviewed Journal about Post-Digital Research*, 3(1). <https://aprra.net/article/view/116068>.
- Foucault, M.** (1969). *L'Archéologie du savoir*. Gallimard.
- Galleron, I. & Idmhand, F.** (2020). De l'interopérabilité à la réutilisabilité des éditions électroniques, *Humanités numériques 1*. <http://journals.openedition.org/revuehn/350>.
- Galleron, I., Demonet, M-L., Meynard, C., Fatiha, I., Pierazzo, E., Williams, G., Roger, J. & Buar, P.** (2018). *Les publications numériques de corpus d'auteurs - Guide de travail, grille d'analyse et recommandations*. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01932519/document>.
- Galloway, A. & Thacker, E.** (2007). *The Exploit. A Theory of Networks*. University of Minnesota Press.
- Gayoso-Cabada, J., Goicoechea, M. de J., Gómez-Albarrán, M., Sanz-Cabrerizo, A., Sarasa-Cabezuelo, A. & Sierra, J.** (2019). Ontology-Enhanced Educational Annotation Activities. *Sustainability*, 11(16), 4455. <https://doi.org/10.3390/su11164455>.
- Goicoechea, M.** (2020). eLITE-CM Project: Developing Enriching Interactivity. In B. Gervais & S. Marcotte (Eds.), *Children's Digitized and Elit. Attention à la Marche! / Mind the Gap! Thinking Electronic Literature in a Digital Culture/Penser la littérature électronique en culture numérique* (pp. 456–476). Les Presses de L'Écureuil. https://nt2.uqam.ca/sites/nt2.uqam.ca/files/fichiers/page/attention_a_la_marche_mind_the_gap_dirige_par_-_edited_by_bertrand_gervais_sophie_marcotte.pdf.
- Hayles, N. K.** (2012). *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*. The University of Chicago Press.
- Jenkins H. & Sam y Green, J.** (2013). *Spreadable media. Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. New York University Press.
- Llamas, M.** (2020). Postdigital ahora. *Cuadernos del ahora*, nº1. https://eprints.ucm.es/id/eprint/61054/13/Llamas%20Ubieto.%20Postdigital%20ahora_Cuadernos%20del%20ahora.pdf.
- Manovich, L.** (1999). Database as Symbolic Form. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 5(2), 80–99.
- Manovich, L.** (2001). *The Language of New Media*. The MIT Press.
- Manovich, L.** (2005). Generation Flash. In G.M. Buurman (Ed.), *Total Interaction* (pp. 67–77). Birkhäuser Basel.
- Navas, E., Gallagher, O. & burrough, x.** (Eds.). (2015). *The Routledge Companion to Remix Studies*. Routledge.
- Nora, P.** (1997). *Lieux de mémoire*. Gallimard.
- Pierazzo, E.** (2001). A Rationale of Digital Documentary Editions. *Literary and Linguistic Computing*, 26(4), 463–477. <https://academic.oup.com/dsh/article-abstract/26/4/463/1055470?redirectedFrom=fulltext>.
- Pierazzo, E.** (2015). *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*. Ashgate.
- Reynolds, S.** (2011). *Retromania: Pop Culture's Addiction to its Own Past*. Faber & Faber.
- Vitali-Rosati, M.** (2020). Pour une théorie de l'éditorialisation. *Humanités numériques 1*. <https://journals.openedition.org/revuehn/371>.

REC-LIT: UN REPOSITORIO DE ESTRATEGIAS DE RECICLAJE CULTURAL Y LITERARIO EN LA ERA POSTDIGITAL

MARIA GOICOECHEA

Resumen

Este ensayo reflexiona sobre las prácticas contemporáneas del archivo utilizando el repositorio digital Rec-Lit como caso práctico. Este repositorio recoge y clasifica una variedad de estrategias de reciclaje cultural y literario en la era postdigital, un estadio caracterizado por la ubicuidad y la naturalización de lo digital en las prácticas cotidianas y por la hibridación de los medios analógicos y digitales. Tras abordar el uso del archivo como herramienta epistemológica ante la datificación de la cultura y los cambios producidos por la remediación del archivo en la esfera digital, se presenta el repositorio y se comentan dos de sus objetos digitales a modo de ejemplo de lo que constituye el reciclaje postdigital. Para concluir, se propone el trabajo colaborativo en torno al repositorio como un modelo de «mid-reading», o lectura a medio camino entre una lectura cercana e individual y una lectura expandida mediante el trabajo colectivo de rastreo con unas coordenadas comunes.

Introducción

Al igual que los fenómenos de reciclaje en la cultura popular, los archivos son parte de un ciclo de vida que va desde la creación de los registros del archivo hasta el mantenimiento y visualización de estas entradas y termina en su implementación en los análisis de los académicos (Skarpelis, 2019). En un giro metarreflexivo, el grupo de investigación LEETHI utiliza la práctica del archivo y de la construcción de un repositorio digital como una herramienta epistemológica con la que abordar el proceso de remediación y datificación de la cultura que se ha llevado a cabo en la última década aproximadamente: un fenómeno ubicuo basado no solo en el cambio de soporte (o remediación analógico-digital) — como ocurriera en la primera etapa de la web —, sino también en un continuo reciclado de materiales, medios y formatos que dan pie a nuevas formas de hibridación de lo literario y lo cultural en las prácticas de la creación contemporánea.

Así, este ensayo quiere ofrecer una reflexión sobre las prácticas contemporáneas archivistas en el entorno digital utilizando el repositorio «Rec-Lit: Estrategias de reciclaje cultural y literario en la era postdigital»¹ como un caso práctico de estudio. Rec-Lit es un espacio de investigación colaborativo y a la vez una base de datos que tiene como objetivo observar, detectar, archivar y clasificar estrategias de reciclaje cultural y literario que se están produciendo en la era postdigital.

El reciclaje postdigital lleva consigo un signo de los tiempos: la abrumadora sensación de que ya está todo dicho o hecho y, por tanto, es imposible generar un contenido original *ex nihilo*. Todo acto de creación constituiría un tipo particular de procesamiento de materiales, de recontextualización y reciclaje, que permite que estos materiales formen parte de un nuevo ciclo y vuelvan a ser útiles.

Los objetos digitales creados para el archivo constituyen también material reciclado, en esta ocasión con el propósito de servir de ejemplo de estrategias de reciclaje concretas, pues lo que pretendemos clasificar a través de ejemplos variados son las distintas formas mediante las cuales es posible hacer reciclaje cultural en la era postdigital. Mediante la generación del archivo se construye el propio campo

¹ El repositorio *Rec-Lit: Estrategias de Reciclaje Cultural y Literario en la Era Postdigital* puede encontrarse en http://repositorios.fdi.ucm.es/REC-LIT/view/paginas/view_paginas.php?id=1.

de estudio, se crea orden dentro del caos, al tiempo que se contribuye a continuar con el proceso de datificación de la cultura, produciendo tanto la reordenación y la recanonización de los fenómenos observados, como la recontextualización y la reapropiación de las distintas iniciativas que se reseñan.

La creación de orden, y por tanto la disminución de la entropía, requiere de energía, en este caso, de un esfuerzo intelectual que se ha repartido, creando el repositorio de una manera colaborativa, asimilando las exploraciones individuales de la vasta cultura digital a una retícula de categorías que se han necesitado debatir, consensuar y transmitir a los miembros del equipo en primera instancia, y a un número mayor de colaboradores en una segunda fase. El archivo ha sido un tímido intento de *crowdsourcing*, esperando en distintas fases aumentar el número de colaboradores. Una forma de trabajar que está en sintonía también con muchas de las estrategias de reciclaje literario y cultural que se documentan.

Este ensayo trata de aproximarse a las formas de conocimiento colectivo que se generan en torno a la construcción de un archivo digital desde una perspectiva reflexiva basada en un caso práctico. Para empezar, reflexionaremos sobre el uso del archivo digital como herramienta epistemológica ante la datificación de la cultura en el contexto de la cultura postdigital.

Los archivos digitales y la datificación de la cultura

Proliferan los archivos digitales y repositorios de todo tipo como forma de aproximación a los objetos de estudio en las Humanidades. Los programas informáticos que proveen de sistemas de gestión de datos orientados a objetos (*object-oriented data management systems*), con acceso multi-usuario, han influido en nuestras prácticas cotidianas como filólogos, educadores, historiadores, y en nuestra capacidad para crear colecciones de manera colaborativa. Abordamos nuestro campo de estudio desde una perspectiva que traslada el enfoque del relato al dato, de la argumentación a la creación de constelaciones de objetos interrelacionados en el archivo o base de datos. Sin embargo, esta necesidad de catalogar, clasificar y diseccionar propiedades mediante etiquetas que distinguen las propiedades del «objeto» y lo insertan en una taxonomía parece una vuelta a las formas de conocimiento decimonónicas y a una renovada confianza en la acumulación de especímenes, en este caso objetos digitales, como forma de aprehender un área de estudio y dominarla.²

Por tanto, debemos preguntarnos hasta qué punto las herramientas influyen a la hora de seleccionar nuestras metodologías de estudio: ¿son nuestras preguntas y necesidades las que moldean las herramientas que utilizamos en nuestra investigación o a la inversa? ¿Estamos buscando la llave donde se nos ha caído o donde hay más luz? No es desdeñable tampoco la influencia que la implementación de herramientas digitales en las Humanidades tiene a la hora de conseguir financiación, por esa aura de eficacia científica a las propuestas, que a menudo no se pone en tela de juicio.

2 Este giro hacia formas decimonónicas de conocimiento puede observarse también en los trabajos en el área de la neurología del más polémico, comercial y popular psiquiatra de Estados Unidos de América, el Dr. Daniel Amen, el cual ha rescatado la principal hipótesis de los frenólogos, la idea de que el cerebro está funcionalmente localizado —, y ha implementado en su práctica privada el escáner cerebral SPECT (single-photon emission computed tomography) como supuesto método de diagnóstico.

En este sentido, observamos una evolución, pues si bien en un primer momento las Humanidades Digitales reutilizaron las herramientas tecnológicas a su alcance, esas herramientas se han ido adaptando a las necesidades de estos investigadores, haciendo posibles formas de estudio que hubieran sido demasiado intensivas para llevarlas a la práctica, como son las técnicas de la lectura distante a través del análisis de corpus computacional, y acomodado metodologías tanto de carácter deductivo como inductivo.

En su remediación del plano analógico al digital, el concepto de archivo ha adquirido una serie de nuevas características: el archivo digital es dinámico, participativo, descentralizado, amplía su accesibilidad y conectividad frente a formatos físicos. Pero esta digitalización del archivo está también transformando los espacios y los tiempos de los investigadores, así como los propios roles de archivero e investigador (González et al., 2020, p. 2). Así, en el plano espacial, el archivo ya no es un lugar físico de difícil acceso donde se resguardan objetos físicos que legitiman su valía como repositorio de la memoria y del conocimiento; en el plano temporal, tampoco es un repositorio de objetos antiguos con largos ciclos de vida útil, casi perennes. El archivero no es el cancerbero del conocimiento, un profesional con un arduo aprendizaje de sistemas de catalogación, capaz de circunnavegar por las estanterías y depósitos hasta milagrosamente encontrar lo que le solicitamos. Por el contrario, el archivo digital tiene la misma naturaleza que multitud de servicios y plataformas que habitan el ciberespacio: es una base de datos, esto es, una colección estructurada de datos que se ha convertido no solo en la forma de expresión cultural por antonomasia en la era digital, sino en nuestra propia ontología. Ya sea introduciendo unas palabras clave en el navegador, seleccionando una lista de música o una película en una plataforma de *streaming*, nuestro pensamiento ya ha sido modificado en un proceso osmótico con nuestras extensiones cibernéticas: navega con agilidad por menús y rastrea información habiendo naturalizado los algoritmos del buscador. Como anuncia Alan Riera, «[e]l usuario de hoy y el del mañana tiene una estructura mental de recuperación de datos modificada y adaptada con el uso de herramientas informáticas» (2019). Así pues, las estructuras del ecosistema de medios en el que nos movemos nos predisponen a abordar nuestro estudio a través de la datificación de aquello que estamos rastreando, que inmediatamente pasará a ser un objeto digital y a ocupar su lugar en la taxonomía que hayamos delineado.

En este sentido, el trabajo del investigador/archivero adquiere su relevancia en tanto y cuanto actúa de filtro a la hora de elegir y definir el objeto de estudio que formará parte del archivo y establece las especificaciones taxonómicas que situarán a estos objetos en relación con otros. El investigador/archivero prepara el terreno para una multiplicidad de posibles lecturas, para que todos los usuarios puedan establecer relaciones de semejanza/diferencia, proximidad/distancia, de transformación entre los objetos; es ese lector profesional el cual, mediante el establecimiento de esa retícula clasificadora sobre la amorfa masa de datos, consigue vislumbrar y otorgar valor al conjunto, pues ahora más que nunca se siguen necesitando filtros, no solo ante la avalancha de información desestructurada, sino también para que los investigadores mantengan su figura de autoridad respecto al resto de usuarios que actúan como *prod-users* (Caron & Brown, 2011, p. 11).

En un contexto en el que cada día se incorporan nuevos datos a la web, normalmente de manera desestructurada, y que el acceso a los datos está en su mayoría mediado por los algoritmos de los buscadores y las plataformas, resulta útil para el investigador establecer áreas de contenido estructurado — como es un archivo — y de libre acceso que permitan al usuario extraer sus propias conclusiones de los datos. Por supuesto, las personas que diseñan la base de datos influyen de manera sutil en el tipo de interpretación que se pueda extraer de los datos, decidiendo las categorías que se escogen para

estructurarlos, los registros que se deciden incluir y los tipos de búsqueda que se posibilitan. Aun así, ha habido un giro en el modo en el que se presentan los resultados de investigación a través de bases de datos, como destaca N. Katherine Hayles, trasladando el foco de la argumentación ensayística a los datos estructurados de manera significativa:

The emphasis on databases in Digital Humanities projects shifts the emphasis from argumentation—a rhetorical form that historically has foregrounded context, crafted prose, logical relationships, and audience response—to data elements embedded in forms in which the structure and parameters embody significant implications. (Hayles, 2012, p. 39)

El lector debe hacer un esfuerzo mayor para extraer una narrativa de los datos, pero, a cambio, adquiere un conocimiento más rico de la estela de relaciones entre los fenómenos descritos. O, por lo menos, ese es el objetivo. En ocasiones, nuestra tendencia al archivo puede ser también producto de una necesidad de control y orden ante el peligro de una entropía informativa que amenaza con enterrarnos. Incluso, la tarea de archivar puede entenderse como una compulsión por la acumulación propia del capitalismo, en tanto y cuanto un archivo gana en valor cuantos más especímenes guarde y catalogue.

Habrà que tener en cuenta todas estas cuestiones a la hora de emprender la labor de diseño de un archivo como herramienta epistemológica. Durante el proceso de la puesta en marcha del repositorio surgen debates que muestran la necesidad de encontrar un equilibrio entre conceptualizaciones teóricas y fenómenos observables, pulsiones jerarquizantes y democratizantes que entran en funcionamiento dentro de la comunidad discursiva formada por un equipo de trabajo que debe enfrentarse a un campo de estudio en continuo proceso de cambio y cuyas convenciones interpretativas y lingüísticas deben hacerse conscientes y explícitas para que el proceso de recopilación de datos se haga de manera efectiva.

Los archipiélagos de repositorios digitales y las comunidades de conocimiento

Los archivos digitales se caracterizan por su naturaleza temporal, a menudo fruto del trabajo colectivo, y suponen una ventana para obtener visibilidad ante la avalancha de datos que cada día inundan la web. Adquiriendo el papel de un portal de contenido más o menos estructurado en el que se aglutinan objetos digitales que a menudo ya existen de forma aislada, cada conjunto representa una pequeña isla, que, en el mejor de los casos, se une a otras islas hasta conformar archipiélagos, redes de redes, donde es posible navegar de una a otra siguiendo un mismo hilo conductor. Cada repositorio, creado de objetos digitales y enlaces, mantiene sus fronteras permeables a otros espacios relacionados con los que a menudo comparte referencias.

En el transcurso de nuestra investigación, nos hemos topado con repositorios a los que nos unen intereses tangenciales, como, por ejemplo, dos archivos centrados en el campo de la publicación postdigital: *The Library of the Printed Web*³, que fue iniciado en 2013 y reúne 249 objetos referenciados por el profesor y artista Paul Soulellis, o el archivo *Post-Digital Publishing Archive (P-dpa)*⁴ del

3 *The Library of the Printed Web*: <https://soulellis.com/work/lotpw/index.html>. Los contenidos de este repositorio fueron adquiridos por el MOMA en 2017 y se puede acceder al catálogo vía <https://docs.google.com/spreadsheets/d/1kk7dYKk12ON7RgtZ-wg7Vmp44Fqv7OEi6Z90nu7WNpU/edit#gid=0>.

4 *Post-Digital Publishing Archive (P-dpa)*: <http://p-dpa.net/>.

también profesor, artista y diseñador Silvio Lorusso, que recoge 83 obras. En estos casos, nos encontramos que son los propios artistas los que recurren al archivo como medio para dar a conocer sus propias obras junto con las de otros artistas interesados en el mismo ámbito de investigación. Como Soulellis argumenta, los propios artistas han adquirido la sensibilidad del archivero:

These are artists who ask questions of the web. They interpret the web by driving through it as a found landscape, as a shared culture, so we could say that these are artists who work as archivists, or artists who work with new kinds of archives. Or perhaps these are artists who simply work with an archivist's sensibility—an approach that uses the dynamic, temporal database as a platform for gleaning narrative. (Soulellis, 2019, par 3)

En la misma línea de argumentación de Hayles, el artista, en tanto que estudioso de la cultura digital, también se ve abocado a utilizar la estructura de la base de datos como elemento integrador de su obra, independientemente de que el formato empleado sea analógico, digital o híbrido. Por un lado, el libro impreso se utiliza como archivo a largo plazo de los contenidos digitales (Ludovico, 2014), y por otro, se recuperan elementos de la cultura y la literatura analógica mediante su remediación, recontextualización, transformación o reescritura en el entorno digital, donde quedan nuevamente archivados. En una relación de ida vuelta, la palabra clave de la era postdigital es la nueva circulación de los materiales, un fenómeno especialmente destacado en relación con las imágenes, como ha puesto de manifiesto Hito Steyerl,⁵ pero que se aplica a todo tipo de materiales. Para Steyerl, el «productivismo — la afirmación de que el arte debe ingresar a la producción y a la fábrica — podría ahora ser reemplazado por el circulacionismo» (2014, p. 24), destacando la importancia de la postproducción y difusión de los materiales.

El archivo se convierte en un altavoz de las obras y fenómenos que aglutina, relanzando su circulación, consiguiendo nuevos públicos mediante la concentración de objetos digitales. Los artistas se enfrentan a una cultura mediática que ya no es un sistema fijo ni monolítico, sino que, tanto en el panorama artístico como en el cultural en su conjunto, deben lidiar con una constelación de comunidades divergentes, cada una preocupada por propagarse y preservarse así misma (Vierkant, 2010, p. 7). Sin embargo, los archivos convergentes se vinculan entre sí como estrategia para adquirir mayor entidad y ayudarse mutuamente en la propagación de contenidos. «Las 'islas' independientes de cultura archivada» de Ludovico (2014, p. 131) necesitan agruparse de manera voluntaria en los archipiélagos que describe Nicolas Bourriaud en *Radicante* (2009, p. 219), los cuales, según este autor, constituyen las figuras dominantes de la cultura contemporánea.

Estas agrupaciones voluntarias reflejan las afinidades entre comunidades de conocimiento. En torno a un archivo se genera un tipo de comunidad discursiva o de conocimiento, la cual, a diferencia de una comunidad lingüística, no es la comunidad donde uno nace sino donde uno se hace a partir de unos objetivos e intereses comunes y de la adquisición paulatina de unas competencias mediante la educación y la socialización en el seno de esa comunidad. Las comunidades discursivas — como son las asociaciones profesionales o académicas, los grupos de investigación, entre otros — dependen

5 Hito Steyerl (n. 1966, Munich) es una artista visual, realizadora y crítica que ha reflexionado a lo largo de su carrera sobre el impacto que internet ha tenido en nuestro consumo de imágenes y en las nuevas formas de acceso a la información que han condicionado nuestro modo de comunicarnos.

para su supervivencia de una proporción adecuada entre expertos e inexpertos, de un equilibrio entre lectores profesionales y *amateurs*, de rastreadores de datos y editores.

Uno de los elementos fundamentales que añade el medio virtual al concepto de comunidad es la dislocación del espacio tradicional y su suplantación por un espacio informacional, donde las distancias se miden no tanto por cercanía geográfica sino por unos intereses afines. Sin embargo, las jerarquías no se eliminan por el mero hecho de trabajar en un sistema-red, este no implica mayor democracia o igualdad, como han argumentado Alexander Galloway y Eugene Thacker (2009, p. 13), sino que se introduce un nuevo modo de control y poder asociado a las competencias tanto académicas como tecnológicas, como veremos en el siguiente apartado.

El tiempo también aparece dislocado, pues todo ocurre a una velocidad de vértigo en internet, mientras que el trabajo de archivo requiere de un proceso lento y meticuloso. Como recalca Matthew Kirschenbaum, se necesita tiempo de archivo, frente al tiempo de internet (1999, p. 73).⁶ En palabras de Kirschenbaum, el trabajo de teorizar la cultura digital ya ha recibido la atención necesaria, pero debe ser fundamentado: «Let me suggest that the start-up work of theorizing digital culture has by now largely been done, and that serious and sustained attention to archival and documentary sources is the next step for new media studies if it is to continue to mature as a field» (p. 71). Por tanto, ha llegado la hora de hacer un trabajo serio de archivo que recoja las prácticas culturales a las que los teóricos hacen referencia, para que haya muestras representativas y bien documentadas. También será necesario lograr un equilibrio en el seno de la comunidad que genera el archivo entre archiveros profesionales y *prod-users* que posibilite la propagación de su estructura de datos y del conocimiento generado.

El caso de Rec-Lit: Un repositorio de estrategias de reciclaje cultural y literario en la era postdigital

El repositorio Rec-Lit surge como un lugar de trabajo donde reunir los datos extraídos de la exploración que el grupo LEETHI está llevando a cabo sobre las estrategias de reciclaje de la literatura y lo literario (incluyendo textos, autores, géneros, personajes y estilos) en la cultura digital. Nos interesa observar cómo en el paso de soporte y de reciclado de materiales se ha generado una datificación de la cultura que ha tomado la forma de bibliotecas digitales, repertorios y bases de datos, redes sociales, que recuperan lo literario, produciendo durante este proceso una reordenación y recanonización de los textos y autores. Nos proponemos investigar con qué fórmulas se está reciclando el patrimonio literario y cultural, tanto desde la cultura popular como académica, en la última década, en un contexto en el que los formatos a menudo son híbridos y la imbricación de lo digital en todos los ámbitos de la vida se ha naturalizado.

Partimos de la necesidad de encontrar un gestor de datos que nos permita ir modificando el modelo de datos a medida que avanza nuestra investigación. Es el caso del programa escogido, OdA, creado por el grupo ILSA en colaboración con Ana Fernández-Pampillón, el cual permite construir el modelo

6 Amelia Sanz en su artículo en este monográfico también hace hincapié sobre estas diferentes temporalidades que se contraponen en los archivos digitales, dependientes de una financiación sostenida en el tiempo.

de datos de manera incremental e inductiva según sean las necesidades durante el proceso de recopilación de datos (Cesteros, 2019).

Teniendo en cuenta la sobrecarga informativa a la que contribuimos con nuestro trabajo, se decidió también desde un principio tratar de incorporar ejemplos de reciclaje lo más variados posible, buscando reducir la cantidad de objetos susceptibles de formar parte de la colección, para representar una variedad de estrategias de reciclaje cultural y no acumular una serie de obras o fenómenos similares.

La primera fase de recopilación de estrategias de reciclaje se llevó a cabo por un grupo de nueve investigadores provenientes de los estudios filológicos y la biblioteconomía. Se dieron instrucciones para recopilar estrategias variadas, se repartieron las áreas de exploración y se elaboró un modelo de datos sencillo. El glosario de términos constituye la guía para la creación de una taxonomía que se ha ido constituyendo de manera conjunta, tanto desde un plano teórico — recogiendo los tipos y estrategias de reciclaje descritos por autores como Adler (2012), Appadurai (2010), Bourriaud (2007), Cramer (2015) o Manovich (2013), como práctico, para describir las estrategias que aún no habían sido identificadas como tales, como, por ejemplo, la «recirculación».⁷

Tras una primera fase, en la que se recogieron 53 ejemplos, se reestructuró el modelo de datos y se hizo una revisión en profundidad de las fichas para que hubiera coherencia en el uso de los términos clasificatorios. Esta revisión se hizo por pares en primera instancia, pasando progresivamente por filtros cada vez más reducidos de revisores hasta que toda la colección fue revisada en su conjunto por dos personas, las responsables del repositorio. Este proceso de revisión refleja la estructura de funcionamiento del repositorio, una combinación de revisión por pares y una edición progresivamente jerarquizada de los datos. Otro asunto para tener en cuenta fue la competencia tecnológica de los miembros del equipo a la hora de determinar quiénes iban a tener roles de administrador y quiénes se limitarían a recabar ejemplos siguiendo la estructura de los ejemplos ya registrados.

El segundo modelo de datos introdujo modificaciones importantes pues se dirigió a definir de manera más precisa los tipos de reciclaje y las estrategias empleadas para crear esos tipos. Las palabras clave se ordenaron de tal modo que cada palabra clave venía a contestar una pregunta concreta acerca del proceso de reciclaje: ¿Qué tipo de objeto/fenómeno resulta del reciclaje?, ¿Qué se está reciclando?, ¿Con qué fin? ¿Qué aspectos estéticos relevantes destacan? Y ¿En qué sentido es postdigital? (ver figura 1)

7 Descrito en el glosario como «una forma específica de circulación postdigital en la que algo que había circulado en otras épocas de forma masiva con otros medios a través de múltiples espacios, fronteras y puntos, durante tiempo, es incorporado a una nueva vida o ciclo de circulación masiva pero postdigital. No se trata solo de retomarlo del patrimonio, como en el caso de la recuperación, sino que se hace hincapié en el hecho de que se convierta en un fenómeno dinámico que lo hace moverse de nuevo a través de nuevos circuitos. Recirculación incluye la reproducción, recontextualización y redistribución. Los materiales pasan a formar parte de nuevo de la/una red, a partir de su puesta en común (y compartición)» (Llamas, 2020).

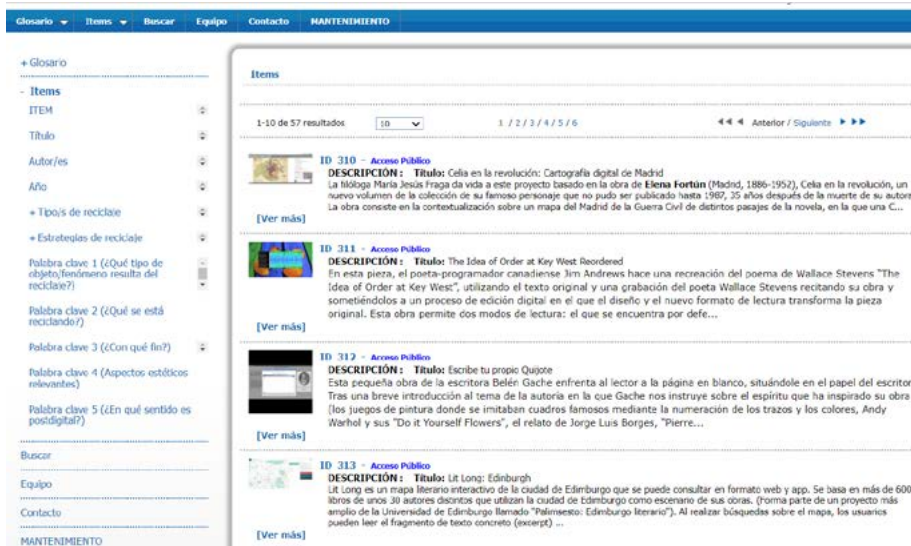



Figura 1. Imagen del repositorio Rec-Lit, con el menú a la izquierda mostrando las palabras clave.

Esta última pregunta, a menudo difícil de contestar, es clave para distinguir las estrategias de reciclaje propias del momento postdigital en que nos encontramos, que se caracteriza por una fuerte hibridación analógico-digital hasta extremos en los que ambos espacios están tan interrelacionados que no se pueden ya separar. El reciclaje postdigital permite abordar prácticas que, por la forma de reproducción específica y su modo de circulación aprovechando las características de la web 2.0, se han vuelto una tendencia cotidiana. En estas prácticas se entremezclan pulsiones academicistas y populares, hasta el punto en el que todo tiende a adquirir un mismo aire de familia: perfiles en Facebook de escritores famosos, obras canónicas de la literatura reescritas en Twitter o personajes históricos que se comunican por Instagram.

Extrayendo mi propia interpretación de los ejemplos recabados, observo que el reciclaje postdigital se mueve en ambas direcciones: reciclando obras, autores, personajes propios del mundo analógico en el digital, y a la inversa, reciclando estrategias del mundo digital en obras analógicas. Un ejemplo paradigmático de esta fusión analógico-digital sería *Hartenjager* [Cazador de corazones] (2017) de Arnon Grunberg: una aplicación con la que el lector/jugador puede escribirle cartas a Violet, un personaje de la novela *Huid en haar* [piel y pelo] (2010) también de Grunberg (ver figura 2). El algoritmo de *Hartenjager* reconoce patrones en el texto del jugador y los entremezcla con su propio texto para contestar la carta recibida. El objetivo del juego consiste en conquistar el corazón de Violet a través de mensajes hasta conseguir una cita. En un primer nivel, lo que se está reciclando es el personaje de la novela de Grundberg, que cobra vida a través de este juego. Pero también podríamos considerar que se está simulando (y por tanto, se está también reutilizando) el diseño e interacción facilitado por las webs de citas, por lo que esta obra es un híbrido entre un juego literario y uno de estrategia de seducción en línea, donde la persona al otro lado del teléfono es en realidad un chatbot creado por Arnon Grunberg, Singel Publishing y Society of Play. Como explican sus creadores «*Hartenjager* es un experimento en el que se unen el juego y la literatura. Con la app probamos nuevas formas interactivas de literatura y nuevas formas de juego, en las que el texto juega un papel protagonista» (Grunberg, 2017).



Objeto Digital 350
« Anterior / Siguiente »

Datos

Recursos

Metadatos

Identificador: 350

DESCRIPCIÓN:

Título: Hartenjager

Con la aplicación 'Hartenjager' envías cartas a Violet, un personaje de la novela 'Huid en haar' ('Piel y pelo') de Arnon Grunberg. Violet es en realidad un algoritmo, un programa informático que reconoce patrones en tu texto, en lo que se basa para escoger fragmentos, componer una carta y enviarla. Poco a poco vas conquistando el corazón de Violet, si lo haces bien. Para ayudarte puedes ir poniendo tus frases en el bloc incorporado. Incluso al terminar el juego puedes permitir que se publiquen online las cartas. Los chatbots y los bots de cartas como en Hartenjager juegan con el espacio que se les da a los interlocutores. No siempre esperamos una respuesta directa, estamos acostumbrados a pensar en voz alta, a un lenguaje florido, a que haya ruido de fondo. De modo que así también aceptamos las lagunas y los saltos en nuestra correspondencia con Violet. El contexto literario refuerza este efecto: esperamos algo del personaje de Arnon Grunberg, ya sea humorístico, perturbador o estimulante. Si sus cartas van yendo en una dirección completamente diferente, no le echamos la culpa a un defecto del algoritmo, sino al capricho del autor. El elemento de juego se ocupa, de alguna manera, de buscar el deseo de tu corazón en los límites tecnológicos y en el corpus de fragmentos de las cartas.

ITEM: Obra

Título:
Hartenjager (El cazador de corazones)

Autor/es:
Grunberg, Arnon (idea); Hanne Marckmann (productor y creador de studio Cameleofant y fundación Society of Paly). Desarrollo: Arjan Scherpenisse. Texto: Arnon Grunberg.

Año:
2017

• Tipo/s de reciclaje

Apropiación: Sí
Reescritura: Sí
Remediación: Sí
Recreación: Sí

• Estrategias de reciclaje

Re/descontextualización: Sí
(Re)composición: Sí
Escritura colaborativa: Sí

Palabra clave 1 (¿Qué tipo de objeto/fenómeno resulta del reciclaje?): Carta de amor a un algoritmo

Palabra clave 2 (¿Qué se está reciclando?): Personaje novelístico; Estilo epistolar

Palabra clave 3 (¿Con qué fin?): Comunicación afectiva; Juego

Palabra clave 4 (Aspectos estéticos relevantes): Creación humano-máquina

Palabra clave 5 (¿En qué sentido es postdigital?): Algoritmización

Idioma/s: nl

URL:
<https://apkcombo.com/es/hartenjager/com.hartenjager/>

Plataforma/software:
Una app para iOS y Android.

Objeto Digital 350
« Anterior / Siguiente »

Figura 2. Ficha de Hartenjager en el repositorio Rec-Lit.

Otro ejemplo representativo de esta hibridación analógica-digital es la obra de Mimi Cabell y Jason Huff, *American Psycho* (2011), clasificada como estrategia de reciclaje en el ámbito de la publicación postdigital. Para crear esta pieza, Cabell y Huff reescribieron la novela de Bret Easton Ellis enviándose

correos electrónicos, página por página, y recopilando los anuncios de Google que aparecían junto a sus correos electrónicos. El producto final conserva la portada de la novela, pero reemplaza sus páginas originales con líneas en blanco con algunos números de notas al pie dispersos junto a los espacios vacíos donde estarían situadas las palabras que activaron los anuncios y una lista de notas al pie en la parte inferior con los anuncios de Google. El resultado expone dos tipos diferentes de intervención. Desde el ámbito del reciclaje digital, podemos considerar que los autores han reutilizado como coautores de la pieza a los algoritmos de la publicidad, poniendo de relieve cómo los rastreadores web de Google examinan la correspondencia privada para sugerir anuncios relacionados con su contenido. Y, desde el polo analógico, se encontraría la apropiación de la obra literaria original, que se hace evidente por su ausencia y por las inquietantes asociaciones que crean los anuncios con el contenido violento de su materia prima. Los significantes vacíos de la novela de Bret Easton Ellis, combinados con la narrativa incongruente que fabrica la lista de anuncios de Google, retrata, sin embargo, una imagen perturbadora de la cultura estadounidense en la primera década del siglo XXI: brutalmente insensible a la violencia, el racismo y el sexismo, obsesionada con la apariencia física y los bienes materiales, y con la búsqueda de una receta rápida para obtener la felicidad. La novela original, publicada en 1991, se convierte en el medio procesado que ha sido recuperado, reciclado y puesto de nuevo en circulación con un retrato actualizado de su protagonista, Patrick Bateman, a través de anuncios contextuales del siglo XXI, presentando una imagen congelada de una singular intersección entre la obra de los noventa y la sociedad actual.

Mediante la recopilación de este tipo de actuaciones, el archivo *Rec-Lit* va configurándose al tiempo que se va mapeando el campo del reciclaje literario y cultural en la era postdigital, incluyendo obras y fenómenos que abarcan la ficción y el cine interactivo, la fotografía y los memes, el arte *glitch*, la *Twitteratura* y la «Instapoetry», los libros de artista y la publicación postdigital, la escritura colaborativa en redes sociales, los grafitis y la escritura generativa, entre otros.

Conclusión: El repositorio Rec-Lit como ejercicio de «mid-reading»

Colaborar resulta más efectivo que competir. Lo han corroborado los artistas que hacen circular su trabajo por la web y también los propios investigadores de la cultura digital (Ludovico, 143). Pero ¿de qué manera podemos abordar el estudio colaborativo del reciclaje cultural y literario en la era postdigital mediante el trabajo de archivo?

Uno de los retos de este contexto postdigital es el de encontrar un equilibrio entre una lectura distante realizada en colaboración con la máquina — como la que utilizan programas de análisis de corpus o rastreadores web —, y una lectura cercana, detenida, realizada por un lector humano experto. Trabajar de manera conjunta en un repositorio digital constituye un modelo que podría ser un ejemplo de coordinación, en este caso de lecturas colaborativas, y por tanto un ejemplo de lectura expandida, constreñida por unas etiquetas comunes con las que tratar de describir las estrategias de reciclaje. Cada ficha es un ejemplo de lectura cercana, pero el repositorio en su conjunto abarca mucho más de lo que podría conseguir un solo lector.

Mediante los procesos de revisión de las fichas, los investigadores van definiendo y asimilando esas etiquetas (que no son un conjunto cerrado), hasta conseguir una cierta mirada común con la que reseñar la heterogénea naturaleza del reciclaje cultural. La estructura consensuada del modelo de datos, definida por el glosario, construye esa mirada común mediante la cual un conjunto de lectores realiza

una lectura expandida de la web, en diversos idiomas, y sus fichas sirven de base para los nuevos lectores que se incorporan en una segunda fase del proyecto. Este podría ser un modelo de *mid-reading* o lectura de rango medio, que ofrece al visitante del archivo una constelación de ejemplos referenciados según una estructura común que contribuye a crear pequeñas islas de datos estructurados acerca de nuestra cultura digital.

El repositorio *Rec-Lit* refleja nuestra pequeña incursión en el ciberespacio en busca de las huellas de lo postdigital en las estrategias de reciclaje cultural y literario, de las maneras en las que el patrimonio cultural regurgita en las nuevas expresiones artísticas y culturales en el hipermedia, y de cómo lo digital es también reciclado y procesado por los creadores para un nuevo uso, en un ciclo híbrido donde tanto lo digital como lo analógico se imbrica de modo indivisible.

El trabajo colaborativo en torno al archivo nos ofrece una oportunidad para realizar una lectura expandida, pero de medio alcance, de nuestro campo de estudio. De este modo, hemos podido crear una suerte de borrador o ensayo colectivo de nuestras exploraciones de la web, haciendo una foto fija de un paisaje en continuo proceso de cambio.

Agradecimientos

Este estudio ha sido elaborado en el marco del Proyecto de Investigación REC-LIT. Reciclajes culturales: transliteraturas en la era postdigital, RTI2018-094607-B-100 (MCI/AEI/FEDER, UE).

Referencias bibliográficas

Adler, A. C. (2012). Analog in the Age of Digital Reproduction. Audiophilia, Semi-Aura, and the Cultural Memory of the Phonograph. In K. B. Wurth (Ed.), *Between Page and Screen. Remaking literature through cinema and cyberspace* (pp. 48–61). Fordham University Press.

Appadurai, A. (2010). Circulation ≈ Forms. *The Salon* 2, 5–10.

Bazzara, L. (2021). Datificación y streamificación de la cultura. Nubes, redes y algoritmos en el uso de las plataformas digitales». *Mediaciones de la Comunicación*, 16(2), 37–61.

Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Adriana Hidalgo Editora S.A.

González, M. J., Maeding, L. & Vollmeyer, J. (2020). El archivo en la era postdigital. *Cuadernos del ahora*, n.7. https://eprints.ucm.es/id/eprint/62994/1/Calvo%20Gonz%C3%A1lez,%20Maeding,%20Vollmeyer_%20Archivo%20en%20la%20era%20postdigital_Cuadernos%20del%20ahora.pdf

Caron, D. J. & Brown, R. (2011). The Documentary Moment in the Digital Age: Establishing New Value Propositions for Public Memory. *Archivaria*, 71, 1–20. <https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/13328>.

Cramer, F. (2015). What is Post-Digital. In D. M. Berry & M. Dieter (Eds.), *Postdigital Aesthetics. Art, Computation and Design* (pp. 12–26). Palgrave Macmillan.

Cesteros, A. M. F., Cabada, J. G., Cabezuelo, A. S. & Rodríguez, J. L. S. (2019). OdA y Clavy: versatilidad para la creación y gestión de colecciones de objetos digitales. In A. M. de la C. González (Ed.), *Encuentros digitales: escrituras, colecciones, aprendizajes en español* (pp. 177–210). Universidad Complutense de Madrid. https://eprints.ucm.es/id/eprint/50701/1/FERN%C3%81NDEZ-PAMPILL%-C3%93N%20ET%20AL_OdA%20y%20Clavy.pdf

Galloway, A. R. & Thacker, E. (2007). *The exploit: a theory of networks*. University of Minnesota Press.

REC-LIT: UN REPOSITORIO DE ESTRATEGIAS DE RECICLAJE
CULTURAL Y LITERARIO EN LA ERA POSTDIGITAL

MARIA GOICOECHEA

- Grunberg, A.** (2017). *Hartenjager*. Society of Play. <https://societyofplay.subcultures.nl/hartenjager>.
- Hayles, N. K.** (2012). *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*. The University of Chicago Press.
- Kirschenbaum, M. G.** (1999, 15 de Março). *Media, Genealogy, History*. Electronic Book Review. <https://electronicbookreview.com/essay/media-genealogy-history/>.
- Ludovico, A.** (2014, 18 de noviembre). *Expanding books and Post-Digital Print*. CCCBLab. <https://lab.cccb.org/en/expanding-books-and-post-digital-print/>.
- Manovich, L.** (2013). *El software toma el mando*. Editorial UOC.
- Riera, A. C.** (2019). La necesaria transformación de los archivos históricos. *Gestión Tributaria Territorial*. <https://www.gtt.es/boletinjuridico/la-necesaria-transformacion-de-los-archivos-historicos/>
- Skarpelis, A.** (2019, 20 de Junio). Life on File: Archival Epistemology as Theory. *Comparative and Historical Sociology*. <http://chs.asa-comparative-historical.org/life-on-file-archival-epistemology-as-theory/>.
- Soulellis, P.** (2013, Maio). Search, Compile, Publish. Towards a new artist's web-to-print practice [página de autor]. <https://soulellis.com/2013/05/search-compile-publish/>.
- Steyerl, H.** (2014). *Circulacionismo*. Dirección General de Artes Visuales.
- Vierkant, A.** (2010). *The Image Object Post-Internet*. https://jstchillin.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_us.pdf.

DADOS, MODELOS E INTERPRETAÇÕES: RUMO A UMA FILOSOFIA DAS HUMANIDADES DIGITAIS

TERESA NUMERICO

Resumo

Este artigo pretende criticar a noção de dados tal como é concebida na maior parte da literatura sobre megadados [*big data*], bem como em algumas práticas de leitura distante. Essa noção baseia-se numa perspetiva segundo a qual os dados, principalmente se representados digitalmente, mantêm a sua pureza e não são contaminados por nenhum tipo de interpretação subjetiva, ao passo que a interpretação seria produzida pela interrogação algorítmica dos dados. Abordarei a questão no que diz respeito à genealogia original dos dados digitais preservados na memória do computador. Segundo Joseph Licklider — criador do conceito de ‘fundo de conhecimento’ como um projeto digital realizável — o fluxo de dados contido num repositório automaticamente acessível não apresenta nenhuma característica especial e não difere substancialmente do objeto da sua representação. Defenderei, pelo contrário, que os dados existem apenas de acordo com uma interpretação escolhida e que são acessíveis apenas por meio de uma aceitação implícita do seu significado pré-constituído, isto é, de um significado que depende da fetichização da quantificação ou de outro modelo geral com o qual queiramos capturá-lo. A parte final do artigo sugere novas questões que necessitam de ser abordadas dentro de uma nova agenda das humanidades digitais críticas.

1. Introdução

A tese deste artigo diz respeito ao estatuto epistemológico a atribuir aos dados coletados no contexto disciplinar das *humanidades digitais*. Na verdade, seria ingénuo acreditar que os dados coletados no contexto da datificação das investigações textuais nas disciplinas humanísticas existam de forma pura. A sua constituição é antes o resultado de uma interpretação, ainda que implícita, e por vezes inscrita nos programas utilizados para tratar esses objetos de investigação, mas nem por isso dotada de uma caracterização menos hermenêutica e subjetiva do que outras estratégias e outros métodos de organização do objeto textual. A representação consiste na capacidade de modelar o fenómeno que é objeto de investigação, silenciando algumas características e ampliando outras que estão no centro do interesse epistemológico e ontológico do investigador. O fenómeno da fetichização da quantificação não diz respeito apenas às humanidades, mas, dentro desse contexto disciplinar, é particularmente significativa a ausência de uma reflexão epistemológica madura e atenta, que pode ser identificada noutros contextos das ciências sociais nos quais os métodos da quantificação e datificação têm vindo a obter resultados impressionantes (Drucker, 2011; Rouvroy & Berns, 2013).

Este processo passou a envolver também as áreas de conhecimento humanísticas depois de ter abrangido as ciências físicas, biológicas e as neurociências e, por fim, as ciências sociais. Encontramo-nos, portanto, num paradigma de transformação geral que desenvolve mecanismos implícitos de construção de dados e os interpreta através de algoritmos opacos e obscuros (Pasquale, 2015), sem permitir qualquer evidência epistemológica sobre a dinâmica de funcionamento desses dispositivos para a atribuição de sentido aos ditos dados. Em muitos campos, tem-se levado a cabo uma crítica a estes instrumentos e aos seus mecanismos de funcionamento, também implicitamente discriminatórios (Cfr. O’Neil, 2016; Pasquale, 2015; Noble, 2018). Convém, por isso mesmo, abrir um espaço de discussão crítica e política na área das humanidades digitais que incida em métodos técnicos, infraestruturas e programas de trabalho adotados nos laboratórios de pesquisa.

Este artigo assume a tarefa de discutir alguns dos métodos de datificação no âmbito das humanidades digitais, de forma a abrir uma reflexão crítica sobre o uso epistemológico dessas ferramentas. O artigo visa contribuir para a constituição das humanidades digitais críticas (Berry & Fagerjord, 2017) com o objetivo de analisar alguns dos métodos utilizados e mostrar os aspetos prejudiciais que regem a modelação dos diversos fenómenos da textualidade entendida na sua complexidade material e cultural.

Na segunda secção, apresento uma primeira premissa metodológica, cuja articulação constitui a hipótese de sustentação na qual se baseia a estrutura crítica do trabalho sobre a representação literária digital. Na terceira secção, abordarei a construção de modelos no campo das humanidades digitais e as dificuldades em escolher e distinguir epistemologicamente entre, por um lado, modelos orientados para a reconstrução textual e para as suas práticas e modelos históricos e filológicos, por outro modelos para uma representação que possa intervir e agir dentro do texto de forma produtiva.

A quarta secção analisa brevemente os riscos enfrentados pelos investigadores que dependem exclusivamente de métodos assistidos por computador, ou dependentes de computador, nas humanidades. Nesta secção, são apresentadas soluções e propostas para contrariar e limitar riscos, adotando práticas que possam maximizar benefícios e manter sob controlo desvios mais perigosos dos métodos computacionais aplicados à análise da textualidade. A secção final (5), sinaliza a necessidade de uma reorientação filosófica e epistemológica no campo das humanidades digitais capaz de realizar, no âmbito desta disciplina, a reflexão sobre métodos, modelos e práticas adotadas, evitando assim definir procedimentos padronizados para desenvolver análises textuais. Tal como demonstrarei, torna-se urgente assumir o ónus de descolonizar as humanidades digitais.

2. Premissa epistemológica sobre a datificação e possíveis consequências para as disciplinas humanísticas

Como sugeriu Lewis Mumford (1970), se decidirmos focar a atenção na quantidade, estamos a transformar a nossa capacidade hermenêutica. A teoria do excedente de significado promovido pela automação computacional dos dados, sem envolver qualquer análise subjetiva, consolida a autonomia do sistema, tanto técnica quanto simbolicamente, produzindo consequências nem sempre confiáveis para os resultados das disciplinas.

Há muitos analistas que colocam a hipótese do fim da teoria, o mais famoso dos quais é Chris Anderson, um dos cofundadores da *Wired*, que, num artigo muito citado de 2008, discute a transformação epistemológica para a qual a enorme quantidade de dados disponível nos conduz em todos os campos da investigação científica, com particular atenção às ciências sociais e humanas.

A argumentação de Anderson baseia-se numa suposição que não é discutida e que está na base do argumento segundo o qual há uma profunda diferença entre a natureza dos dados que, como os factos, estariam automaticamente disponíveis para quem faz pesquisa, e a dos modelos interpretativos que, ao contrário, seriam o resultado de escolhas epistemológicas teóricas e por isso considerados não-objetivos e pouco confiáveis. Mas como também sugere o título de um texto muito interessante de Lisa Gitelman, «*Raw data*» is an oxymoron (2013), é difícil acreditar que os dados possam surgir sem serem organizados e sem que uma configuração intervenha para dar-lhes alguma ordem interna. Tal como teorias e modelos, os dados são construídos.

De facto, parece crível que não existam dados brutos (*raw* quer dizer cru em inglês). Há inevitavelmente uma estrutura que transforma o conteúdo, porque constrói os seus limites (o *corpus* de um determinado período histórico no contexto de uma ferramenta de análise de dados como o Ngram Viewer,¹ disponibilizada pela Google, através do seu repositório de livros digitalizados, Google Books) ou define a sua descrição (o mecanismo pelo qual se atribuem etiquetas sintáticas ou semânticas a unidades de significado). Com efeito, devemos preparar os dados para que os algoritmos possam tratá-los, bem como criar as correlações e interpretações que interessam para o projeto de investigação, mas se os dados são construídos, estes continuam a sofrer dos mesmos problemas: podem estar sujeitos a preconceitos ou a escolhas subjetivas e parciais tal como a modelação epistemológica (Beaulieu Leonelli, 2021; Numerico, 2021).

Devemos concordar que a correlação entre séries de dados e repetição de determinados padrões identificados pode constituir uma interpretação ou explicação do texto, conforme sugerido implicitamente por ferramentas como o Google Ngram. Precisamos então de escolher quais as correlações que fazem sentido na nossa representação. Como argumenta Gillespie (2014), é crucial produzirmos uma visão crítica sobre a capacidade interpretativa dos algoritmos e sobre as ações preparatórias que realizamos sobre os dados para que estes possam ser geridos e explicados pelos algoritmos.

Andrew Piper, no editorial de lançamento do primeiro número do *Journal of Cultural Analytics*, afirma que «we can think of computation as cultural studies' *pharmakon*, as Plato intended it — a remedy that can also be a poison» (Andrew, 2016). Curiosamente, o termo *pharmakon* também é central para a filosofia da tecnologia de Bernard Stiegler (2015a). A ambivalência do *pharmakon* também permite problematizar as relações de poder de natureza disciplinar entre especialistas em *humanidades* e em tecnologia.

É muito difícil impedir o próprio processo de datificação. Segundo Stiegler (2015), as técnicas de externalização de memória não nasceram com a construção de algoritmos e a história da humanidade é marcada pela evolução tecnológica. No entanto — e este é o ponto a ser discutido se não quisermos recair num paradigma determinista —, a escolha de quais técnicas adotar para externalizar a memória, e o significado a atribuir-lhe, é e continua a ser uma escolha política. Uma escolha de política de conhecimento.

As consequências da visão de Stiegler sobre os mecanismos de controlo e orientação da memória externalizada são propostas por Rouvroy e Berns (2013), que introduzem o conceito de governamentalidade algorítmica no uso e construção de dados, e a interpretação destes, a partir dos rastros deixados por utilizadores de serviços digitais, ao mesmo tempo que estes experienciam um sentimento de perda inevitável, incontrolável e predeterminada do controlo sobre a sua vida.

1 O Google Ngram Viewer é uma ferramenta que permite calcular a frequência de uma série de termos dentro de um *corpus* definido a partir da coleção do Google Books. Os *corpora* abrangem o período entre 1500 e 2008, podendo ser circunscritos, especialmente no âmbito de textos impressos escritos em inglês. A ferramenta tem muitas limitações que vão desde, entre outros, o reconhecimento OCR que permite a possibilidade de surgirem erros não detetados, à falta de um *corpus* completo, especialmente nos idiomas menos representados no Google Books, e ainda às opções de transliteração para idiomas que não usam o alfabeto latino.

3. Quantificação e modelação das *humanidades digitais*

O processo de construção da ciência moderna passa por uma fase de matematização do conhecimento com o objetivo de medir os fenômenos observados (Koyré, 2000). A informática e o seu precursor cibernético são instrumentos que contribuem, por meio do mecanismo da digitalização, para facilitar os processos de datificação, processos que desencadeiam uma dimensão quantitativa e mensurável que, portanto, inclui também o objeto das disciplinas de humanidades. A mensurabilidade ou quantificabilidade presumida dos dados usados como método para a construção de novos modelos, e principalmente novas evidências experimentais, está no centro do debate nas humanidades digitais, pois coloca problemas de significação e potencialmente automatiza práticas interpretativas, pelo menos de forma parcial.

Segundo Willard McCarty, a atividade dessa disciplina é a criação de modelos por meio do uso de computadores. O projeto do seu artigo de 2004 é contribuir para uma modelização da criação de modelos nas ciências humanas a partir de três questões fundamentais:

to identify humanities computing with an intellectual ground shared by the older disciplines, so that we may say how and to what extent our field is of as well as in the humanities, how it draws from and adds to them; at the same time to reflect experience with computers «in the wild»; and to aim at the most challenging problems, and so the most intellectually rewarding future now imaginable. (McCarty, 2004, pp. 254–255)

A partir da reflexão epistemológica, é preciso atentar nas práticas experimentais, nos modelos computacionais adotados e na consequente capacidade de prever resultados efetivos em consequência dessas experiências fruto das teorias computacionais tomadas como ponto de vista.

Methods are explicit, actions definite, results forthcoming, yet we have been unable fully and persuasively to articulate the intellectual case for the means by which these results are produced. Hence the just-a-tool status of computing, the not-a-discipline slur, the tradesman's entrance, or other back door into the academy. (McCarty, 2004, p. 265)

A pergunta que permanece sem resposta, mas que está no cerne do discurso de McCarty, diz respeito à interrogação sobre «o difícilíssimo e velho problema da descoberta: como é que isto acontece?» (Hacking, 1983, p. 150), como se dá a descoberta, e tem como corolário o risco de que a utilização de modelos e práticas que não sejam adequadamente sustentados por uma reflexão epistemológica levem à entrada da dimensão comercial na investigação acadêmica. Este problema está presente no campo das humanidades digitais e é abordado explicitamente num artigo sobre a ética dos megadados [*big data*] intitulado: *Is it Research or is it Spying? Thinking-Through Ethics in Big Data AI and Other Knowledge Sciences* (Berendt et al., 2015). O artigo propõe uma reflexão sobre a pureza ética das análises textuais. Os métodos de análise de texto usados nas humanidades digitais são, na verdade, semelhantes às técnicas usadas para espionar a correspondência e as interações das pessoas conectadas através da rede.

O papel dos modelos na ciência também foi objeto do interesse de Rosenblueth e Wiener (1945) nos primórdios da pesquisa em cibernética, que pouco depois teve seu início oficial (Wiener 1948/1964).² Para os dois autores, o melhor modelo de um gato é sempre um gato e, se quisermos usar um modelo (ou melhor dizendo, «uma representação»), somos inevitavelmente obrigados a obscurecer parte do fenómeno em questão recorrendo a uma «*closed box*». A sua ideia era a de que, para resolver os problemas da investigação, deveriam ser sempre escolhidas as variáveis convenientes para a melhor solução do problema em questão:

It is obvious, therefore, that the difference between open-box and closed-box problems, although significant, is one of degree rather than of kind. All scientific problems begin as closed-box problems, i.e., only a few of the significant variables are recognized. Scientific progress consists in a progressive opening of those boxes. Many of these small compartments may be deliberately left closed, because they are considered only functionally, but not structurally important. (Rosenblueth & Wiener, 1945, p. 319)

O que está fechado na caixa, ou poderíamos dizer mais precisamente, o que é removido, é um elemento fundamental do que queremos destacar como uma característica saliente de um texto ou outro artefacto tomado como objeto das humanidades digitais. A escolha das variáveis a serem fechadas na caixa define o espaço de domínio do método e a área epistemológica das possibilidades de explicação. A escolha da interface, ou mais geralmente, da infraestrutura (Bowker *et al.*, 2009) utilizada para resolver o problema, é relevante.

A escolha do modelo, e a conseqüente infraestrutura de investigação, exerce um poder não apenas sobre outros investigadores que se sentem empenhados nesse mesmo campo de pesquisa, mas sobretudo sobre o objeto da investigação, sobre sua representação e sobre as possibilidades de interpretação acessíveis ou dificultadas até serem canceladas (Keller Fox, 1991). O processo de datificação também inclui uma escolha de representação que destaca algumas características do texto em detrimento de outras que são excluídas.

No caso das humanidades digitais, a remoção do que não pode ser considerado naquela representação do fenómeno que é objeto de estudo, anula, muitas vezes irremediavelmente, outras possibilidades interpretativas. Às vezes, até mesmo o objeto textual da análise na sua versão pré-digital se perde, adotando-se, no próprio tecido do objeto de investigação, a infraestrutura promovida e configurada pela digitalização. Pense-se, por exemplo, em poemas em que a estrutura espacial dos versos é parte integrante do seu significado. Tal aspeto, irreproduzível através de técnicas de digitalização, é apagado para sempre para quem se limita a aceder ao texto em formato digital, ainda que seja possível trabalhar na codificação detalhada. Mas os exemplos multiplicam-se. Tal como sugerido por McCarty, a dificuldade de estabelecer a relevância epistemológica dos modelos e representações adotadas é persistente e, sem uma epistemologia correspondente adequada, corre o risco de se transformar numa intervenção no sentido expresso por Hacking (1983). O método é utilizado como objetivo, uma vez que as ferramentas digitais estão disponíveis e constituem uma tentação para o investigador em humanidades renovar o seu arsenal teórico. Uma atitude semelhante leva a uma definição de humanidades digitais como um:

2 Para uma análise aprofundada deste tópico da construção de modelos e do carácter artificial e construtivo do fenómeno de estudo ver Cordeschi (2002).

[s]hared set of methods, tools, archives, across the humanities, without a disciplinary focus of its own, beyond that of building better tools and archives (creating tools for ‘intervening’). [...] [the term DH] become used [...] to describe the broad kinds of research work they undertake or even a tactical or discursive construction. (Berry & Fagerjord, 2017, p. 33)

A concentração no uso dos métodos disponíveis sem uma crítica adequada que tenha em conta o aspeto teórico e o seu alcance interpretativo leva Berry e Fagerjord a invocar a necessidade de introduzir no âmbito das humanidades digitais uma reflexão epistemológica sobre projetos em curso, uma espécie de observatório cultural sobre a escolha dos métodos a serem adotados. A importância de uma fase de investigações críticas que não estejam exclusivamente orientadas para a prática experimental do uso de métodos digitais surge, a seu ver, como incontornável.

4. Algumas reflexões sobre os riscos e antídotos dos métodos assistidos por computador para a interpretação literária

Num artigo recente, Manovich (2017), o inventor da *cultural analytics* — a disciplina que estuda os fenómenos culturais no plano da sua representabilidade em forma digital e da sua mensurabilidade de acordo com certas características —, observou que existem algumas dificuldades em avaliar fenómenos culturais através dos métodos analíticos inventados por esta disciplina.

Em primeiro lugar, a realidade das experiências culturais cria muitas vezes grupos que não podem ser reconhecidos pelo simples uso de estatísticas que tenderão a estabelecer uma média que não corresponde a nenhum *cluster* real. Além disso, a disponibilidade dos dados *online* é muito heterogénea. Manovich dá o exemplo das bases de dados que coligem imagens artísticas internacionais que muitas vezes se concentram na produção do Ocidente e não dão conta da produção do resto do mundo. Mesmo no caso em que são usadas imagens das cidades no Instagram, isso apenas demonstra que algumas áreas das cidades estão representadas, enquanto outras estão completamente ausentes. A população *online* nos EUA é muito diferente da dos países africanos, seja em termos da quantidade de utilizadores, seja em termos de interesses e estilos de produção de conteúdo. Estes são apenas alguns dos muitos exemplos que mostram que a datificação conserva em si algumas características prejudiciais e não corresponde à totalidade dos objetos, neste caso a todas as imagens disponíveis em termos absolutos.

A tese de Manovich é que isso não afeta os métodos de *cultural analytics*, mas exige que levemos em conta que as nossas bases de dados não são construídas de forma completa ou democrática. Sugere além disso que o propósito da *cultural analytics* não é reconstruir modelos gerais, mas características únicas assinaláveis dos fenómenos culturais:

Rather than only treating culture as ‘data points’ that together create patterns that we want to discover, disregarding the individual points afterwards, Cultural Analytics should pay equal attention to both patterns and individual artifacts, experiences and interactions. As creators and audience members, we engage and enjoy concrete artifacts and experiences, and not patterns. [...] One of the goals of Cultural Analytics is to help us find truly unique artifacts in the infinite universes of media now being created. (Manovich, 2017, p. 275)

Esta passagem é interessante, porque sinaliza uma mudança de orientação dos objetivos das técnicas da *cultural analytics* semelhante às da crítica computacional. Ou seja, indica a necessidade de reconhecer características únicas nos artefactos culturais que os tornam verdadeiramente especiais e que os fazem ser considerados, entre outros exemplos de fenómenos semelhantes, como relevantes.

A este propósito, Berry e Fagerjord (2017) exigem o estabelecimento de uma vigilância crítica sobre alguns riscos que podem empurrar o discurso disciplinar para os braços do poder e que podem promover uma visão neoliberal do conhecimento humanista.

O primeiro risco é pensar a cultura sob a forma de dados, hipótese considerada como um verdadeiro anátema para as humanidades (p. 139). Outro risco seria considerar a informação como fonte de lucro para o capitalismo, desde que adequadamente capturada (p. 141). Um risco final, sugerido por Rockwell e Sinclair, poderia ser o de confiar completamente no progresso através das técnicas sem questionar os seus aspetos críticos (2016, p. 21). Segundo eles, este risco é inevitável e diz respeito a qualquer compromisso com o mundo que não seja de natureza cínica.

Para combater esses riscos, podem ser aduzidos alguns argumentos que constituem um antídoto potencial e podem ser feitas sugestões para ter em atenção os perigosos desvios da quantificação míope em disciplinas de natureza crítica como as humanidades.

O primeiro antídoto é uma crítica à razão computacional (Longo, 2009). Se reconhecermos o carácter circunscrito e historicamente limitado do nascimento e desenvolvimento do computador e das técnicas de programação, não podemos deixar de manter um olhar crítico sobre as técnicas que, sem atenção epistemológica, visam aplicar *software* a todos os problemas (Numerico, 2017; 2021). Calude e Longo (2017) também obtiveram um resultado técnico sobre correlações espúrias. Quanto mais a base de dados aumenta, maior a evidência de correlações completamente aleatórias e sem fundamento na reciprocidade de comportamento das séries de dados de variáveis correlacionadas. Não faz sentido persistir no uso desses métodos que buscam correlações, as quais têm um carácter apenas arbitrário e não são sintoma de nenhuma regularidade significativa, a menos que expliquem explicitamente as razões pelas quais as correlações encontradas são dotadas de significado.

O outro antídoto, proposto por Rockwell e Sinclair (2016), diz respeito aos critérios usados para teorizar, adotando ferramentas de *software* nas humanidades, e para criar protótipos destinados a testar essas teorias como o *Voyant* — um conjunto de programas projetados para realizar tarefas hermenêuticas assistidas por computador (2016, p. 166).

Berry e Fagerjord (2017, p. 143) propõem uma ampliação do campo visando incluir uma discussão sobre a epistemologia e os métodos das disciplinas humanísticas, os seus valores e as competências necessárias para enfrentar os seus problemas. Segundo eles, trata-se de dar um contributo à «crítica da cultura» e uma nova oportunidade de abordar questões políticas e éticas. Todas essas reflexões sugerem que as humanidades digitais estão a passar por uma nova e proveitosa fase de ajuste e reorganização tanto do seu estatuto epistemológico quanto da agenda dos próximos desafios a serem enfrentados, bem como de potenciais novos objetos de pesquisa.

5. Uma sugestão para as humanidades digitais: uma nova fase filosófica

A proposta de uma nova fase das humanidades digitais em que estas estejam mais atentas às questões críticas, epistemológicas e políticas das escolhas disciplinares parte da busca por uma definição do que são as disciplinas humanísticas em geral e de como as humanidades digitais podem ampliar o seu alcance e os seus métodos sem colocar em risco a natureza histórica dessas disciplinas enquanto conhecimento crítico e não estritamente processual. Feenberg afirma que «we reject the idea that there are appropriate techniques for everything, from forming friendship to enjoying Thanksgiving dinner» (2009, p. 150). Mas se não há bons procedimentos para cada objetivo, é preciso proceder a uma avaliação crítica dos métodos, e sobretudo das consequências políticas, e a uma análise das relações interdisciplinares que se estabelecem a partir das escolhas dos instrumentos a serem adotados. Devemos, portanto, aplicar uma abordagem crítica como a sugerida por Berry em relação ao que ele chama de viragem computacional das humanidades:

Computational techniques are not merely an instrument wielded by traditional methods; rather they have profound effects on all aspects of the disciplines. Not only do they introduce new methods, which tend to focus on the identification of novel patterns in the data as against the principle of narrative and understanding, they also allow the modularisation and recombination of disciplines within the university itself. (Berry, 2011, p. 13)

O primeiro tópico sobre o qual seria desejável deter-me é o da leitura distante. O que significa «ler» um texto à distância e com a ajuda de um dispositivo computacional? Que consequências tem na interpretação desse texto e no sentido do ato de interpretar como produto de uma subjetividade individual sobre um único texto, distinto de qualquer outro. Obter ajuda de um modelo orientado para os dados para categorizar textos e as suas possíveis interpretações tem efeitos na atividade hermenêutica que devem ser exaustivamente interrogados e compreendidos, embora novas perspectivas críticas e metodológicas sobre os textos não devam ser demonizadas por princípio. É preciso trabalhar com vista a um reconhecimento crítico dos novos processos em curso.

Outra área de pesquisa a ser promovida consiste em aplicar a perspectiva dos Estudos de Ciência e Tecnologia (CTS) às humanidades digitais, como também sugere Alan Liu. Se queremos empurrar os humanistas para os métodos das disciplinas mais estritamente científicas, não podemos ignorar o debate «contra o método» (por exemplo, as reflexões de Feyerabend, Latour, Pickering) que existe dentro da epistemologia científica:

Any quest for stable method in understanding how knowledge is generated by human beings using machines founders on the initial fallacy that there are immaculately separate human and machinic orders, each with an ontological, epistemological, and pragmatic purity that allows it to be brought into a knowable methodological relation with the other— whether a relation of master and slave, cause and effect, agent and instrument, or another. (Liu, 2013, p. 416)

Como humanistas, sabemos que não existe «pureza de métodos» (Cellucci, 1998), pelo que é necessário escolhê-los com cautela: de facto, o tipo de resultados que podemos/queremos/estaremos em condições de obter é também inerente à decisão. Os métodos são ferramentas que ajudam a criar objetos de investigação e mudam o seu estatuto ontológico e epistemológico para sempre (Hacking, 1983/1987).

Uma reflexão profunda deve também dizer respeito aos processos de arquivamento que foram mais diretamente transformados pelo uso do digital. Em primeiro lugar, é importante reconhecer que nenhum arquivo pode conter todo o material potencialmente disponível. Um arquivo é definido com base em escolhas de conservação. Além disso, um sistema de arquivamento caracteriza-se pela estabilidade e continuidade dos seus documentos ao longo do tempo. Os arquivos digitais apresentam-se como abrangentes e não fazem escolhas de conservação, mas estão destinados a não garantir a continuidade. Os documentos preservados podem desaparecer continuamente. A dinâmica da conservação depende da durabilidade das empresas que cuidam deles, e da sua capacidade de não dispersar os próprios dados em consequência de atos hostis ou mau funcionamento das máquinas. Além disso, os documentos estão sempre em transformação. Segundo Lovink, as bases de dados armazenadas *online* que contêm material digitalizado não constituem arquivos, porque não se encontram protegidos do acesso direto e porque têm estratégias de conservação a longo prazo que não são garantidas pelos servidores das empresas de *internet*.

Uma coleção de arquivo deve ser curada, mantida e preservada, mas esse não é o caso dos arquivos de megadados [*big data*]. Além disso, um arquivo trabalha contra o mau funcionamento e a possível conservação de informações falsas ou não autênticas internamente, atividade impossível em repositórios da rede (Lovink, 2016, cap. 11). Podemos dizer que o arquivo que contém todo o «*fund of knowledge*» previsto por Licklider, e depois criado pela amplitude da datificação digital *online*, ainda é verdadeiramente um arquivo? Tudo isso deve ser objeto de reflexão epistemológica e política da nova fase das humanidades digitais.

Também é necessário sublinhar o papel hegemônico desempenhado pelo inglês nas humanidades digitais. Todos os padrões da disciplina vêm da investigação nessa língua e muitas vezes os investigadores são obrigados a usar a língua franca inglesa para participar no debate. Um exemplo da evidente centralidade do inglês no desenvolvimento da disciplina pode ser encontrado no uso de etiquetas em inglês no âmbito da *Text Encoding Initiative* (TEI), o mais importante projeto internacional de representação da textualidade em formato digital.³ Este estado de coisas tem consequências culturais notórias no desenho dos instrumentos e também no estilo epistemológico que prevalece na disciplina, cujas consequências seria importante indagar, talvez usando as técnicas adotadas nos estudos pós-coloniais.⁴ Chegou o momento de descolonizar as humanidades digitais (Couldry e Mejias, 2019).

O último campo de investigação em que as humanidades digitais críticas se devem empenhar é numa reflexão genealógica sobre o papel e o significado da máquina digital na reorganização do conhecimento, tanto do ponto de vista epistemológico como político. De que forma o dispositivo intervém nos processos de construção do conhecimento humanístico? (Numerico 2021)

Trata-se, portanto, de um vasto programa de reorganização disciplinar que exige energia, recursos financeiros e pessoais, e uma boa dose de tenacidade e obstinação, para ser realizado. Seria importante investir as competências de estudiosos europeus nesta nova onda de investigação crítica sobre as humanidades digitais, especialmente aqueles com formação filosófica e epistemológica.

3 Para mais informações sobre o funcionamento do consórcio internacional TEI, consulte o sítio oficial <https://tei-c.org/>.

4 Para um estudo aprofundado do problema, ver Fiormonte (2017).

Referências bibliográficas

- Anderson, C.** (2008, 23 de julho). The End of Theory: The Data Deluge That Makes the Scientific Method Obsolete. *Wired*. http://www.wired.com/science/discoveries/magazine/16-07/pb_theory.
- Beaulieu, A. & Leonelli, S.** (2021). *Data and Society: A Critical Introduction*. SAGE.
- Berendt, B., Büchler, M. & Rockwell, G.** (2015). Is it Research or is it Spying? Thinking-Through Ethics in Big Data AI and Other Knowledge Sciences. *Künstl Intell*, 29, 223–232. <https://link.springer.com/article/10.1007/s13218-015-0355-2>.
- Berry, D. M. & Fagerjord, A.** (2017). *Digital Humanities*. Polity Press.
- Berry, D. M.** (2011). The Computational Turn: Thinking About the Digital Humanities. *Culture Machine*, 12. <https://culturemachine.net/wp-content/uploads/2019/01/10-Computational-Turn-440-893-1-PB.pdf>.
- Bowker, G. C., Baker, K., Millerand, F. & Ribes, D.** (2009). Toward Information Infrastructure Studies: Ways of Knowing in a Networked Environment. In J. Hunsinger, L. Klastrup & M. Allen (Eds.), *International Handbook of Internet Research* (pp. 97–117). Springer.
- Calude, C. S. & Longo, G.** (2017). The Deluge of Spurious Correlations in Big Data. *Foundations of Science*, 22(3), 595–612. <https://link.springer.com/article/10.1007/s10699-016-9489-4>.
- Cellucci, C.** (1998). *Le ragioni della Lógica*. Editori Laterza.
- Cordeschi, R.** (2002). *The Discovery of the Artificial*. Springer.
- Couldry, N., & Mejias, U. A.** (2019). *The Costs of Connection*. Stanford University Press.
- Donini, E.** (1991). *Conversazioni con Evelyn Fox Keller, una scienziata anomala*. Elèuthera.
- Drucker, J.** (2011). Humanities Approaches to Graphical Display. *Digital Humanities Quarterly*, 5(1). <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/5/1/000091/000091.html>.
- Feenberg, A.** (2009). Critical Theory of Technology. In J. K. B. Olsen, S. A. Pedersen & V. F. Hendricks (Eds.), *A Companion to Philosophy of Technology* (pp. 146–153). Wiley-Blackwell.
- Fiormonte, D.** (2017). Lingue, codici, rappresentanza. Margini delle Digital Humanities. In AA.VV., *Filologia digitale: problemi e prospettive* (pp. 114–140). Bardi Edizioni.
- Fiormonte, D., Numerico, T. & Tomasi, F.** (2015). *The Digital Humanist. A Critical Inquiry*. Punctum Books.
- Gillespie, T.** (2014). The Relevance of Algorithms. In T. Gillespie, P. J. Boczkowski & K. A. Foot (Eds.), *Media Technologies: Essays on Communication, Materiality, and Society*. The MIT Press.
- Gitelman, L.** (2013). «Raw Data» is an Oxymoron. The MIT Press.
- Hacking, I.** (1983). *Representing and Intervening: Introductory Topics in the Philosophy of Natural Science*. Cambridge University Press.
- Koyré, A.** (2000). *Dal mondo del pressappoco all'universo della precisione*. Einaudi.
- Licklider, J. C. R.** (1965). *Libraries of the Future*. The MIT Press.
- Liu, A.** (2013). The Meaning of Digital Humanities. *Publications of the Modern Language Association*, 128(2), 409–423. <https://www.cambridge.org/core/journals/pmla/article/abs/meaning-of-the-digital-humanities/6BBB9D3D4555A72A022829B3D24E8A09>.
- Longo, G.** (2009). Critique of Computational Reason in the Natural Sciences. In E. Gelenbe & J. Kahane (Eds.), *Fundamental Concepts in Computer Science* (pp. 43–70). Imperial College Press.
- Lovink, G.** (2016). *Social Media Abyss*. Polity.
- Manovich, L.** (2017). Cultural Data: Possibilities and Limitations of the Digital Data Universe. In O. Grau, W. Coones & V. Rühse, *Museum and Archive on the Move. Changing Cultural Institutions in the Digital Era* (pp. 259–276). De Gruyter.
- McCarty, W.** (2004). Modeling: A Study in Words and Meanings. In S. Schreibman, R. Siemens & J. Unsworth (Eds.), *A Companion to Digital Humanities* (pp. 254–270). Blackwell.
- Moretti, F.** (2007). *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History*. Verso.

- Moretti, F.** (2013). *Distant Reading*. Verso.
- Moretti, F.** (2016, Março). The Digital in the Humanities: An Interview with Franco Moretti. *Los Angeles Review of Books*. <https://lareviewofbooks.org/article/the-digital-in-the-humanities-an-interview-with-franco-moretti/>
- Moretti, F.** (Ed.). (2017). *Canon/Archive: Studies in Quantitative Formalism*. n+1 Foundation.
- Morozov, E.** (2013). *To Save Everything, Click Here*: Perseus Publishing.
- Mumford, L.** (1971). *The Pentagon of Power: The Myth of The Machine*. Secker and Warburg.
- Noble S.U.** (2018). *The Algorithms of Oppression*. New York University Press.
- Numerico T.** (2021). *Big Data e algoritmi*. Carocci editore.
- Numerico, T.** (2017). La memoria e la rete. In A. Bertollini & R. Finelli (Eds.), *Soglie del linguaggio. Corpo, mondi, società* (pp. 81–102). Roma Tre Press.
- O’Neil, C.** (2016). *Weapons of Math Destruction: How Big Data Increases Inequality and Threatens Democracy*. Penguin Random House.
- Pasquale, F.** (2015). *BlackBox Society*. Harvard University Press.
- Piper, A.** (2016). There Will Be Numbers. *Journal of Cultural Analytics*, 1(1). <https://culturalanalytics.org/article/11062-there-will-be-numbers>.
- Rosenblueth, A. & Wiener, N.** (1945). The Roles of Models in Science. *Philosophy of Science*, 12(4), 316–321.
- Rouvroy, A. & Berns, T.** (2013). Gouvernamentalité algorithmique et perspectives d’émancipation: le disparate comme condition d’individuation par la relation. *Réseaux*, 1(177), 163–196. <http://www.cairn.info/revue-reseaux-2013-1-page-163.htm>.
- Sinclair, S. & Rockwell G.** (2016). Text Analysis and Visualization: Making Meaning Count. In S. Schreibman, R. Siemens & J. Unsworth (Eds.), *A New Companion to Digital Humanities* (pp. 274–290). Wiley Blackwell.
- Stiegler, B.** (2015). *La société automatique 1. L’avenir du travail*. Fayard.
- Stiegler, B.** (2015a). *Platone digitale*. Mimesis.
- Wiener, N.** (1964 [1948]). *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine*. The MIT Press.

SECÇÃO 03

RECRIAR O ARQUIVO

**AS CONSTELAÇÕES
DE DANIEL BLAUFUKS:
UM ATLAS DEFINITIVO
SEM VERSÃO DEFINITIVA**

SANDRA CAMACHO

Resumo

«Poderiam ser apelidados de álbuns, arquivos, mapas ou atlas [...] Léxicos visuais, cadernos de recortes, diários, *puzzles* [...], bibliotecas, compêndios, constelações, almanaques, labirintos, reflexos ou montagens» (Blaufuks, 2014, p. 92). Tais foram os termos que o artista Daniel Blaufuks (Lisboa, 1963) escolheu para descrever parte da sua exposição de 2014, *Toda a Memória do Mundo, parte um*, decidindo-se, finalmente, por *Constelações*. Centenas de pequenas imagens — fotografadas pelo artista, capturadas de filmes, retiradas do Google — foram combinadas e recombinadas numa série de painéis. Cada um deles poderia ser visto como um mapa visual individual, como uma história estanque, outros misturavam-se com imagens que se repetiam e expandiam. Quando Blaufuks escolheu este formato, a constelação, tal não se deveu apenas à sua maleabilidade, nem apenas à sua possibilidade de representar a qualidade infinita do arquivo que tanto o atrai. Existe aqui uma referência à obra seminal, e incompleta, de Aby Warburg (1866–1929), o *Atlas Mnemosyne* (1924–1929). No entanto, este projeto aponta também para o colecionador enquanto autor. Ao examinar Blaufuks enquanto arquivista, o que se constata é que o seu arquivo permanece vinculado a temas recorrentes. Da mesma forma, ao considerar Blaufuks enquanto colecionador, ele, como Warburg, é incapaz de fixar a sua coleção, construindo, sim, inúmeras permutações do mesmo material nas sua *Constelações*. Assim, proponho que Blaufuks opera uma desconstrução da dicotomia arquivo / coleção. Não criando um anarquivo ou uma anticolleção, mas movendo o arquivo para uma espécie de meta-coleção: a *parte um* em *Toda a Memória do Mundo*.

Toda a Memória do Mundo, parte um

Enquanto parte de um projeto maior, é importante posicionar as *Constelações* de Blaufuks na sua relação com a obra e exposição *Toda a Memória do Mundo, parte um*. Esta é uma exposição que surge a partir da investigação doutoral de Blaufuks sobre os escritores Georges Perec (1936–1982) e W. G. Sebald (1944–2001), bem como temáticas recorrentes na obra do artista, como o Holocausto, o exílio e a memória. Patente de 11 de Dezembro 2014 a 29 de Março 2015, no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado (MNAC), a exposição abrangia três dos andares do edifício, encontrando-se estruturada em grupos distintos, embora interligados. A primeira secção/andar incluía uma série de painéis de texto que remetiam aos livros *W, ou le souvenir d'enfance* (1975) de Perec e *Austerlitz* (2001) de Sebald, estando em mostra também o filme *Como se...* (2014). Este filme de aproximadamente 4h:35 min,¹ inspirado na obra de Sebald, retomava a investigação de Blaufuks sobre Terezín, na República Checa, uma cidade que durante a Segunda Guerra Mundial funcionou como o campo-gueto Theresienstadt.² A segunda secção, a *Sala de Transmissão*, numa pequena galeria intermédia, era, por sua vez, dedicada à pesquisa do artista. Disponibilizando uma seleção de livros, contava ainda com painéis fotográficos que remetiam tanto para Sebald e Perec, como para o filme de Alain Resnais (1922–2014), *Nuit et Brouillard* (1955), um documentário sobre Auschwitz que incluía imagens de arquivo do campo de concentração realizadas nos dias que se seguiram à sua libertação. Tal como um agrupamento de hiperligações, cada elemento na *Sala de Transmissão* estabelecia uma associação a outras peças na exposição, a outras obras do artista, numa espécie de arquivo hipertextual. Mas seria no último espaço, na série das *Constelações*, que a noção de arquivo seria expandida.

1 Posteriormente expandido em 2015 e 2016 para 4h:43 min.

2 Uma análise detalhada do filme pode ser encontrada em Camacho 2019.

AS CONSTELAÇÕES DE DANIEL BLAUFUKS:
UM ATLAS DEFINITIVO SEM VERSÃO DEFINITIVA
SANDRA CAMACHO

Com o seu espírito de arquivista, Blaufuks define a principal diferença entre coleção e arquivo: «Um arquivo não é uma colecção, porque um colecionador escolhe e um arquivista não tem escolha possível» (2008, p.21). Esta noção, de um desejo desenfreado de arquivar, é algo que se manifesta no próprio título da exposição do artista: *Toda a Memória do Mundo, parte um*. E embora a primeira parte do título seja um jogo de palavras com um outro documentário de Resnais, *Toute la mémoire du monde* (1956) sobre a Biblioteca Nacional de Paris, a segunda parte (*parte um*) assinala não só a impossibilidade de catalogar toda a memória do mundo, mas também de conseguir recuperá-la. Tal aponta para a proposta de Jacques Derrida — o seu *mal d'archive* — de que o impulso do arquivo está intrinsecamente ligado ao conceito freudiano da pulsão de morte (Derrida, 1995, p.12). Pois o desejo compulsivo de arquivar tudo poderá apenas levar à autodestruição do arquivo enquanto depósito de memórias, transformando-o antes num repositório de esquecimentos. Assim, neste jogo de palavras, Blaufuks aponta já para os limites da sua exposição como uma obra fechada — limitada pelo que está contido na parte um — ao mesmo tempo que apresenta a possibilidade de um projeto em permanente expansão. Como indica o artista, nesta exposição, «para compreender algo temos de conhecer tudo» (Blaufuks, 2015).

Existem diferentes níveis de informação e de interligações que podem ser descobertos em *Toda a Memória do Mundo, parte um*. A experiência de alguém que desconhece as obras anteriores de Blaufuks será distinta daquela de um espectador familiarizado com projetos como *Terezín* (2007). No entanto, mesmo aqui, camadas de informação poderão passar despercebidas, a menos que o espectador esteja ciente das inúmeras referências que o artista evoca. Estas constelações, estes painéis, são, como Blaufuks descreve, «construções de imagens com mais ou menos os mesmos sentidos, que se relacionam com um ou vários lugares, memórias ou ligações racionais [...]» (2014, pp. 91–92). Algumas são traduções visuais diretas dos livros de Sebald e Perec: um painel poderá conter imagens que se sobrepõem numa representação de uma determinada secção do romance, tal como em *Austerlitz IV (pages 201 to 300)*;³ um segundo pode ser composto por uma sequência fotográfica de atletas — o posicionamento das imagens simulando o movimento da sua corrida — representando o mundo distópico de *W*; outro, ainda, poderá oferecer um levantamento visual da arquitetura de gares de comboio — aproximando-se da pesquisa de Austerlitz. Tal como *Aby Warburg* e o seu *Atlas*, como veremos abaixo, ao reunir imagens sobre o mesmo plano ao invés de projetar as imagens em sequência ou de exibi-las como painéis únicos, Blaufuks está a elaborar um significado para além daquele que cada imagem poderia transmitir individualmente. Para o artista, a fotografia é «uma construção de alfabetos, mas se eu juntar uma, duas, três, quatro, cinco fotografias estou a construir um produto, uma frase ou uma pauta completamente diferente do que podia fazer com imagens uma atrás da outra» (Blaufuks & Mendonça, 2018).

Na maioria dos painéis poder-se-ia, com maior ou menor esforço, discernir a sua lógica interna, especialmente quando associados aos seus títulos. Por outro lado, para outras *Constelações* seria apenas através das orientações de Blaufuks que a conexão entre *Bruges-la-Morte* (1892) de Georges Rodenbach (1855–1898) e a série televisiva *Lost* (2004–2010) poderia ser estabelecida.⁴ Neste painel, intitulado *All the Memory of the World I*, Blaufuks começa com o romance de Rodenbach — uma das primeiras obras

3 É nesta secção que Austerlitz faz a sua visita a Theresienstadt, como tal Blaufuks incluiu não só algumas imagens do filme de propaganda Nazi realizado neste campo-gueto — *Theresienstadt: A Documentary Film from the Jewish Settlement Area* (1944) —, mas também imagens das ruas da cidade, as plantas da fortificação e as fotografias que Sebald incluiu no seu livro, em especial a foto de uma pequena estatueta cor-de-marfim representando um cavaleiro e uma rapariga. Durante a sua própria visita a Terezín, Blaufuks deparou-se com esta peça, e, tendo-a adquirido, o artista refotografou-a, apresentando a estatueta tanto enquanto objeto como enquanto imagem, na *Sala de Transmissão*.

4 Uma visita guiada do artista à exposição em que algumas das *Constelações* são analisadas pelo mesmo pode ser acedida em: <https://www.youtube.com/watch?v=pNLvkCwixBs&feature=youtu.be>.

de ficção a conjugar texto e fotografia —, no qual a personagem principal, um viúvo, torna-se obcecado por uma dançarina que se parece com a sua falecida esposa. Tal enredo terá inspirado *D'entre les morts* (1954) por Boileau-Narcejac,⁵ um policial que foi depois adaptado por Alfred Hitchcock (1899–1980) no seu filme *Vertigo* (1958). *Vertigo* que é também o título de uma das obras de Sebald. Blaufuks liga depois *Vertigo* ao filme *La Jetée* (1962) de Chris Marker (1921–2012) — Marker, que trabalhou com Alain Resnais e cujos filmes, *Toute la Mémoire du Monde* e *Nuit et Brouillard*, surgem também na constelação — onde, tal como no filme de Hitchcock, as duas personagens principais examinam os anéis de crescimento de um tronco de árvore cortado. *La Jetée* começa com a frase «Ceci est l'histoire d'un homme marqué par une image d'enfance», que Blaufuks associa ao texto semiautobiográfico de Perec, *W, ou le souvenir d'enfance*, em que o autor diz não ter quaisquer memórias da infância. Perec que escreveu também *La Disparition* (1969), em que Anton Voyné pensa num livro que lhe foi comprado na sua juventude, um livro por Bioy, «um relato de uma calamidade incrível, surpreendente e também alarmante em que um proscrito, um pária fugitivo é apanhado»⁶ (Perec, 2008, p. 17). O Bioy aqui referenciado é Adolfo Bioy Casares, e o relato surpreendente não é mais do que o seu livro *La invención de Morel* (1940). A partir desta história de um homem que vive numa ilha deserta — mas ocupada por espectros —, Blaufuks estabelece uma ligação a *Myst* (1993), um videojogo em que os jogadores teriam de resolver puzzles de forma a viajar na ilha de *Myst*. Finalmente, Blaufuks chega a *Lost* (2004–2010), um drama televisivo onde sobreviventes de um acidente de avião encontram-se perdidos numa ilha misteriosa (ver figura 1).



Figura 1. *All the Memory of the World I*, Daniel Blaufuks, 2014, Impressão digital, 100x160cm

5 Pierre Boileau (1906–1989) e Pierre Ayraud, também conhecido por Thomas Narcejac (1908–1998).

6 Tradução de «an account of an amazing, astonishing and also alarming calamity in which an outcast, a runaway pariah is caught up». N.T. Todas as traduções apresentadas neste artigo foram efetuadas pela autora.

Este painel, ao tomar o nome da exposição, convocava um conjunto de imagens que formam a prática artística de Blaufuks. É um painel que se aproxima do *Atlas* de Warburg enquanto mapeamento de temas e gestos, mas funciona igualmente como uma representação visual da ‘mesa’ de trabalho de Blaufuks: as imagens sobrepostas simulando janelas de navegação abertas em simultâneo durante as suas pesquisas *online*. Apesar de o artista utilizar algumas fotografias tiradas por si, a maioria das imagens apropriadas tem origem em pesquisas no Google. Como tal, este processo de *Constelações*, e em particular este painel, contém algo de uma qualidade ‘pro surfer’. A estética ‘pro surfer’ gira em torno de copia-e-cola e de apropriações de material extraído da *web* que forma:

um empreendimento distinto da mera apropriação da fotografia encontrada. Apresentam-nos com constelações de momentos estranhamente decisivos, imagens aperfeiçoadas pelas suas imperfeições, imagens que em conjunto formam retratos da *web*, ensaios fotográficos diarísticos por parte do surfista, e imagens que certamente resultam em algo maior do que a soma das suas partes.⁷ (Olson, 2015, p.164)

Embora seja verdade que o objetivo de Blaufuks não seja criar um corte transversal da sua vivência diária na *internet* — ao invés disso, o artista já tinha afirmado estar mais interessado em criar um certo fluxo de imagens próximas de uma «espécie de prosa cinematográfica» (Blaufuks & Company, 2012, p. 25) —, o meio escolhido para realizar a sua pesquisa não pode ser ignorado. Ao contrário do que fez no passado, Blaufuks não se dirigiu a arquivos analógicos, mas expandiu a sua prática a bases de dados digitais. Neste movimento, será interessante considerar os pontos de rutura e os pontos de contacto entre os sistemas analógicos e digitais que mais claramente influenciaram as *Constelações*: o *Atlas* de Warburg e o Google Image.

Do Atlas Mnemosyne ao Google Image

Iniciado em 1927 e deixado inacabado com a sua morte em 1929, o *Atlas Mnemosyne* de Warburg consistia em 63 painéis cobertos por uma tela negra, sobre os quais o historiador de arte organizava e reorganizava compulsivamente um sem número de fotografias de obras de arte — provenientes de várias épocas e locais —, mapas, recortes de jornais, e outras imagens. Por vezes também denominados de constelações (Johnson, 2012, p. 12), estes painéis seriam então refotografados, colocando cada uma das imagens neles contidas — fossem elas uma pintura de Judite com a cabeça de Holofernes, uma golfista, ou inclusivamente selos — no mesmo plano. Como explica António Guerreiro:

O *Atlas* como um dispositivo mnemotécnico [...] que permite a apresentação espacializada de qualquer coisa que é da ordem temporal. Aquilo que seria irrepresentável senão através de uma narrativa, que portanto implicaria uma sequência lógico-temporal, acaba por ser dado numa espécie de simultaneidade espacial. O *Atlas* seria essa conversão da linearidade temporal na espacialidade. (Guerreiro, 2015)

7 Original: «an enterprise distinct from the mere appropriation of found photography. They present us with constellations of uncannily decisive moments, images made perfect by their imperfections, images that together create portraits of the web, diaristic photo essays on the part of the surfer, and images that certainly add up to something greater than the sum of their parts».

Nos métodos escolhidos para a sua produção, o *Atlas* tornou-se uma extensão da mente de Warburg, um reflexo do seu processo de pensamento:

O método de fixar fotografias numa tela apresentava uma forma fácil de organizar e reorganizar o material em combinações em constante desenvolvimento, tal como Warburg estava acostumado a reordenar as suas fichas de arquivo e os seus livros sempre que um outro tema se tornava predominante na sua mente.⁸ (Gombrich, 1986, p. 284)

Nascido numa família de banqueiros judeus alemães em Hamburgo, Warburg iniciou a sua carreira enquanto historiador de arte com um foco na arte Renascentista, tendo realizado a sua dissertação, publicada em 1893, sobre as pinturas de Sandro Botticelli (c.1445–1510) *Nascimento de Vénus* (c.1486) e *Primavera* (c.1482). No entanto, na sua obra, Warburg mostrou-se menos interessado pelo valor individual de uma única imagem do que naquilo que identificou como a «iconologia do intervalo» (Gombrich, 1986, p. 253). Uma iconologia, que, como Philippe-Alain Michaud descreve, era baseada não no significado das figuras mas sim «nas inter-relações entre as figuras na sua complexa composição autónoma»⁹ (2004, p. 252). O movimento era crucial no pensamento de Warburg. Fosse ele o movimento fluído das roupagens da *Ninfa* pela qual Warburg sempre se sentiu cativado, fosse ele o movimento da dança da serpente dos Hopi no Arizona, com quem Warburg tinha passado algum tempo durante a sua visita aos Estados Unidos da América em 1896. O movimento estava também presente na constante reavaliação de temas e associações. A biblioteca de Warburg, de quase 70 000 volumes, comportava mais do que ferramentas de pesquisa: organizados e agrupados estes livros «expressavam o pensamento da humanidade nos seus aspetos constantes e mutáveis»¹⁰ (Saxl citado em Gombrich, 1986, p. 327). A questão do movimento era igualmente manifesta no *Atlas Mnemosyne*: este continha «outras considerações sobre o movimento, em que a reprodução de mudanças de posição e a utilização expressiva de figuras no espaço dão lugar à observação de reaparecimentos, ou seja, de movimentos no tempo»¹¹ (Michaud, 2000, p. 19).

O *Atlas* de Warburg seria uma «história de arte sem palavras» (Michaud, 2000, p. 18). Iniciando-se com três painéis explorando a «relação entre homem e cosmos, desde superstições astrológicas a conquistas tecnológicas dos céus»¹² (ClassicA, 2012), o *Atlas* seria organizado por temas que iriam de 'Astrologia e Mitologia' a 'A Tradição Clássica Hoje'. Com o seu foco em cruzamentos de associações e em intervalos, os painéis de Warburg podem ser vistos como uma rede, na qual cada elemento estava não só ligado ao momento da sua produção, à sua ancestralidade artística e aos seus potenciais sucessores, mas também às imagens vizinhas. Apesar de não pretender afirmar que existe uma correspondência direta entre os painéis de Warburg e a estrutura em mosaico dos resultados obtidos com o Google Image, penso que seria produtivo examinar as suas estruturas comparativamente. Começemos por analisar dois pontos: a questão do intervalo e a noção de movimento.

8 Original: «The method of pinning photographs to a canvas presented an easy way of marshalling the material and reshuffling it in ever new combinations, just as Warburg had been used to re-arranging his index cards and his books whenever another theme became dominant in his mind».

9 Original: «on the interrelationships between the figures in their complex autonomous arrangement».

10 Original: «expressed the thought of mankind in its constant and in its changing aspects».

11 Original: «another thought on movement, in which reproduction of changes in position and the expressive deployment of figures in space give rise to the observation of reappearances, or in other words, movements in time».

12 Original: «relationship between man and cosmos, from astrological superstition to the technological conquest of the heavens».

Qualquer pesquisa no Google Image começa com a escrita de um termo ou questão na caixa de busca. Poderíamos pensar que, ao fazê-lo, estaríamos a aceder diretamente à *internet*, no entanto, a verdade é que «ao usar um motor de busca como o Google, não estamos realmente a procurar na net, o que estamos a pesquisar são documentos que foram rastreados, compactados, e prefixados no repositório do Google por docID, extensão, e URL, antes de serem indexados [...] e arquivados em silos virtuais»¹³ (Jakobsen, 2010, p.140). Desta forma, ao invés de um vasto oceano de conhecimento, o Google assemelha-se mais ao índice de um livro. Assim que os resultados de imagens surgem, estes apresentam-se organizados, inicialmente, por filas de ‘relevância’ sobre um fundo branco. É apenas através do seu posicionamento que este seu nível de ‘importância’ é manifestado, já que o tamanho das mesmas continua semelhante. No entanto, apesar desta apresentação de resultados no Google Image ter-se mantido quase inalterada desde a sua implementação em 2001, em anos recentes, ao selecionar uma das imagens, um novo painel lateral emerge. É aqui que poderão ser estabelecidas associações à questão do intervalo de Warburg. Se no ecrã principal as imagens são organizadas por uma qualquer ordem de importância algorítmica, neste painel lateral, sobre um fundo negro, imagens relacionadas, de diferentes tamanhos, surgem conjuntamente com a imagem selecionada, estando esta destacada no topo do painel. Adicionalmente, ao contrário do *scroll* aparentemente infinito disponível no primeiro ecrã, este painel secundário disponibiliza apenas um número limitado de imagens. Muitos destes resultados serão apenas simples variações, em diferentes tonalidades ou resoluções, da imagem selecionada. No entanto, existem também momentos em que o poder relacional do intervalo emerge. Tomemos como exemplo uma busca no Google Image de Aby Warburg.¹⁴

Ao examinar as primeiras duas filas deparamo-nos principalmente com fotografias dos vários painéis do *Atlas Mnemosyne*, as únicas exceções sendo uma fotografia de Warburg na sua pose melancólica e uma imagem da sua biblioteca em Hamburgo. É como se a obra substituísse o homem. Contudo, ao descermos para imagens menos ‘relevantes’ obtemos uma maior variedade de retratos de Warburg, alguns deles com os seus assistentes. Ao selecionar uma fotografia de Warburg com Gertrude Bing e Franz Alber, o painel lateral oferece-nos um panorama consideravelmente mais heterogéneo: desde imagens do *Atlas*, à viagem do historiador ao Arizona, à exposição que reconstrói o *Atlas Mnemosyne*, patente de 4 de setembro a 30 de novembro de 2020 na Haus der Kulturen der Welt, Berlim.¹⁵ Nas suas inter-relações, estas imagens oferecem um corte transversal da vida de Warburg, tal como os seus painéis poderão oferecer um corte transversal das representações da Ninfa. Da mesma forma, o fundo negro no painel lateral do Google Image espelha a tela sobre a qual Warburg fixava as suas imagens; estas são zonas a negro, intervalos negros, que podem, como defende Philippe-Alain Michaud em *Aby Warburg and the Image in Motion* (2004), estabelecer associações com a montagem cinematográfica.

Voltemos de novo a nossa atenção ao movimento. É aqui que a comparação entre o *Atlas* de Warburg e o Google Image pode apresentar abordagens distintas. Podemos argumentar que o objetivo final da empresa Google é o de conter, classificar e organizar tudo. O esforço massivo de digitalizar todos os livros de modo a criar uma biblioteca *online* é abertamente declarado pela empresa relativamente

13 Original: «When using a search engine like Google, you are actually not searching the net, you are searching documents that have been *crawled*, that is compressed, and prefixed in the Google repository by docID, length, and URL, before being indexed [...] and archived in virtual barrels».

14 É importante sublinhar que os resultados obtidos são sujeitos a variações definidas pelo algoritmo conforme o utilizador, o espaço geográfico e as datas em que a busca é realizada. Os resultados aqui discutidos foram obtidos em Março de 2022.

15 Devido à situação pandémica da COVID-19 foi disponibilizada uma visita guiada virtual *online*. Os visitantes ao *website* têm assim a oportunidade de não só navegar pelos painéis de Warburg como também de aceder, através de hiperligações, a vários dos objetos e imagens originais. <https://warburg.sas.ac.uk/aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-virtual-exhibition>

ao Google Books: «não terminamos — não até que todos os livros do mundo possam ser encontrados por todos, em todos os lugares, a qualquer momento, quando precisarem deles»¹⁶ (Google). Porém, à medida que mais e mais documentos são criados, à medida que cada vez mais imagens são partilhadas, tal esforço parece estar destinado a nunca ser concluído. Podemos também argumentar que o papel do algoritmo é de aprender de forma constante com os seus erros, que o algoritmo visa atingir uma forma otimizada e fixa. Mas, mesmo quando o faz, ao tentar apresentar resultados cada vez mais personalizados baseados no conhecimento já adquirido sobre os utilizadores, a base de dados a partir da qual extrai as suas respostas está para sempre incompleta, como também reconhece Blaufuks «[em] muitos aspetos, a Internet só é comparável ao conceito borgesiano da biblioteca infinita, neste caso também uma biblioteca de imagens, em constante crescimento, mas também para sempre incompleta» (2014, p. 90). Por outro lado, Warburg iniciou o seu *Atlas* a partir de um número limitado, embora vasto, de imagens, o que acabou por nunca ser fixo, nunca definitivo, pois foram as ligações e associações possíveis entre estas. Assim, qualquer tentativa de estabelecer um paralelo entre o *Atlas* de Warburg — uma coleção limitada de imagens com ligações potencialmente infinitas — e o Google Image — uma base de dados ilimitada cujo algoritmo tende para resultados cada vez mais otimizados e estabilizados — parece ser impraticável. Contudo, eu defenderia que estes dois sistemas, ao invés de seguirem simplesmente caminhos divergentes, podem ser vistos como duas faces da mesma moeda. Ao regressar a Blaufuks e às suas *Constelações*, é importante manter em mente os paralelismos, e os distanciamentos, que podem ser estabelecidos entre o *Atlas* de Warburg e o Google Image, sistemas analógicos e digitais que partilham mais pontos de contato do que de rutura.

Constelações: Coleção/Arquivo

Como referido anteriormente, na construção das suas *Constelações*, Blaufuks recorreu a pesquisas no Google Image. Neste sistema, para serem recuperadas, as imagens têm de ser associadas ao texto. Novos percursos e resultados poderiam ter sido encontrados ao utilizar diferentes termos ou diferentes línguas e, desta forma, novas constelações poderiam ter emergido. Assim sendo, não é inconcebível que a criação das *Constelações* tenha sido, pelo menos parcialmente, influenciada pela tecnologia utilizada. Adicionalmente, não deve ser excluído o impacto de outros utilizadores, quer através do *upload* das imagens quer através de buscas repetidas que terão definido a ‘relevância’ e como tal a sua posição nos resultados obtidos. Como Georges Didi-Huberman propõe em relação ao *Atlas* Warburg, nestes painéis, «cada uma das configurações obtidas [está] sempre sujeita a *permutações*»¹⁷ (2017, p. 301).

Blaufuks sugeriu igualmente que a *internet* terá contribuído para:

uma necessidade urgente de criar um arquivo infinito e imediato de tudo o que é irrecuperável e de tudo o que será irrecuperável, um «*mal d’archive*», como referia Derrida, uma «febre arquivista», ainda que eu preferisse traduzir «*mal*» francês por infortúnio, já que recordar, armazenar, catalogar e, antes de mais, fotografar tudo só pode provavelmente acabar em desgraça. (2014, p. 59)

No entanto, ao examinar os painéis de Blaufuks, verifica-se que o artista identificou semelhanças entre arquivos analógicos e digitais, estabelecendo conexões ao invés de ruturas. Proponho que Blaufuks

¹⁶ Original: «we’re not done — not until all of the books in the world can be found by everyone, everywhere, at any time they need them».

¹⁷ Original: «each of the configurations obtained [are] always subject to *permutation*».

AS CONSTELAÇÕES DE DANIEL BLAUFUKS: UM ATLAS DEFINITIVO SEM VERSÃO DEFINITIVA

SANDRA CAMACHO

traça paralelos entre os dois sistemas, não apenas no posicionamento das *Constelações* como algo entre um atlas e o navegador *web*, mas na escolha que o artista faz na representação do arquivo em si.

No seu painel *Archiv*, em vez de elaborar um compósito de imagens de arquivo, como fez em projetos anteriores, Blaufuks destaca a arquitetura do arquivo (ver figura 2). Ele recolhe cerca de 40 imagens, de diversos tamanhos, das estantes de um arquivo, as seções subterrâneas a que a maioria dos utilizadores não tem acesso. Com perspectivas direcionadas para um ponto de fuga central na linha do horizonte, as fotografias selecionadas transmitem a sensação de um espaço infinito, com filas e filas de dossiers e registos empilhados lado a lado. É uma visão esterilizada do arquivo, que joga não com a imagem de um interior empoeirado e desordenado de documentos perdidos entre pilhas, mas sim com o seu sistema de classificação. Há algo nestas imagens que remete para salas de servidores em centros de processamento de dados. Estas são salas climatizadas para manterem computadores em funcionamento permanente. Assim como o papel ou a película necessitam de temperaturas e níveis de humidade estáveis, existem condições otimizadas sob as quais os dados podem ser processados pelos servidores. Eles não contêm documentos ‘materiais’, mas são sólidos e físicos. Os dados e a *internet* não vivem nas nuvens, mas sim nestes dispositivos: «a Internet é [...] material de ponta a ponta. O seu *hardware* e *software* estão sujeitos ao envelhecimento e ao poder da entropia»¹⁸ (Groys, 2016, p. 23). Ao exibir fotografias do arquivo que se aproximam de imagens de centros de processamento de dados, Blaufuks cria uma ponte entre os arquivos analógicos e os seus equivalentes digitais.



Figura 2. *Archiv*, Daniel Blaufuks, 2014, Impressão digital, 100x160cm

18 Original: «the Internet is [...] material through and through. Its hardware and software are subject to ageing and to the power of entropy».

Existe ainda outra leitura que pode ser feita à posição do arquivo na obra de Blaufuks. Tomando a afirmação anterior do artista, segundo a qual «[u]m arquivo não é uma coleção, porque um colecionador escolhe e um arquivista não tem escolha possível» (Blaufuks, 2008, p. 27), em vez de separar simplesmente estes dois conceitos — ou de colocar a coleção dentro do arquivo — poderemos subvertê-la. Ao examinar Blaufuks enquanto arquivista, o que se constata é que o seu arquivo permanece vinculado a temas recorrentes. Da mesma forma, ao considerar Blaufuks enquanto colecionador, ele, como Warburg, é incapaz de fixar a sua coleção, construindo, sim, inúmeras permutações do mesmo material nas suas *Constelações*. Assim, proponho que Blaufuks opera uma desconstrução da dicotomia arquivo / coleção. Não criando um anarquivo ou uma anti-coleção, mas movendo o arquivo para uma espécie de meta-coleção: a *parte um* em *Toda a Memória do Mundo*.

As *Constelações* de Blaufuks podem ser analisadas sob várias perspectivas. Como parte de um projeto maior, são painéis sobre os quais são combinadas múltiplas referências e leituras, examinando as interações entre ficção e realidade, explorando questões sobre a memória, e refletindo sobre a noção de arquivo. Elas remetem para o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg — um atlas ‘definitivo’ sem uma versão ‘definitiva’ (Withers, 2000, p. 53) — mas, ao fazê-lo, oferecem também a oportunidade de reconsiderar a distinção entre coleção e arquivo.

Referências bibliográficas

- Blaufuks, D.** (2008). *O Arquivo / The Archive: An Album of Texts*. Vera Cortês Agência.
- Blaufuks, D.** (2014). *Toda a Memória do Mundo – Parte Um*. MNAC / INCM.
- Blaufuks, D.** (2015). *Visit to ‘All the Memory of the World, part one’, 2015*. <https://www.youtube.com/watch?v=pNLvkCwixBs&feature=youtu.be>.
- Blaufuks, D., & Company, D.** (2012). An E-mail Conversation, August–November, 2011. In D. Drake & F. Oliveira (Eds.), *Works on Memory: Daniel Blaufuks* (pp. 22–48). Ffotogallery.
- Blaufuks, D., & Mendonça, L.** (2018, December 26). Daniel Blaufuks: «Precisamos de um certo grau de identificação com a História». *À Pala de Walsh*. <http://www.apaladewalsh.com/2018/12/daniel-blaufuks-precisamos-de-um-certo-grau-de-identificacao-com-a-historia/>.
- Camacho, S.** (2019). Remembering a Fabricated City: Visiting Terezín in Daniel Blaufuks’s ‘As If...’. In F. Rosário & I. V. Álvarez (Eds.), *New Approaches to Cinematic Space* (pp. 140–152). Routledge.
- ClassicA.** (2012, 2000, 2004). *Mnemosyne Atlas*. La Rivista Di Engramma. http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?lang=eng.
- Derrida, J.** (1995). *Archive Fever: A Freudian Impression*. University of Chicago Press.
- Didi-Huberman, G.** (2017). *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms—Aby Warburg’s History of Art*. Pennsylvania State University Press.
- Gombrich, E.** (1986). *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. University of Chicago Press.
- Google.** *Google Books History*. <https://books.google.com/intl/en/googlebooks/about/history.html>.
- Groys, B.** (2016). *In the Flow* [Epub]. Verso.
- Guerreiro, A.** (2015, March 14). *Elaborações da memória*. https://www.podomatic.com/podcasts/mnac-museudochiado/episodes/2015-03-25T10_40_52-07_00.
- Jakobsen, K.** (2010). Anarchival Society. In E. Røssaak (Ed.), *The Archive in Motion: New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices* (pp. 127–154). Novus Press.
- Johnson, C. D.** (2012). *Memory, Metaphor, and Aby Warburg’s Atlas of Images*. Cornell University Press.
- Michaud, P.** (2000). «Zwischenreich»: Mnemosyne or expressiveness without a subject. In D. Sardo (Ed.), *Projecto Mnemosyne: Encontros de Fotografia* (pp. 18–27). Encontros de Fotografia.

AS CONSTELAÇÕES DE DANIEL BLAUFUKS:
UM ATLAS DEFINITIVO SEM VERSÃO DEFINITIVA
SANDRA CAMACHO

Michaud, P. (2004). *Aby Warburg and the Image in Motion*. Zone Books.

Olson, M. (2015). Lost not Found: The Circulation of Images in Digital Visual Culture. In L. Cornell & E. Halter (Eds.), *Mass Effect: Art and the Internet in the Twenty-First Century* (pp. 159–166). The MIT Press.

Perec, G. (2008). *Life a User's Manual*. Vintage.

Withers, R. (2000). Nympha Fragment. In D. Sardo (Ed.), *Projecto Mnemosyne: Encontros de Fotografia* (pp. 42–54). Encontros de Fotografia.

ARQUIVO E CONSIGNAÇÃO: CONTACTOS

JOSÉ MAÇÃS DE CARVALHO

Segundo Jacques Derrida («*Mal d'Archive*») vários são os passos para guardar um documento no arquivo. Um desses momentos é a consignação, da qual temos a imagem de listas, siglas ou cifras, que produzem uma qualquer ordem. A consignação implica, não somente, disponibilizar espaço de acomodação, mas também colocar os documentos em relação, num sistema articulado. «Arquivo e Consignação» tenta comprovar a hipótese de as imagens ativarem novos significados na aproximação (física) a outras imagens, perdendo a sua unicidade para assim ganharem um sentido relacional e expansivo. Estamos perante o conceito de «imagem dialéctica» (Walter Benjamin) que não corporiza a continuidade entre passado e presente, mas concentra em si o movimento daquilo que foi com o agora, tornando-se o centro de um gesto de rememoração. Falamos também acerca da dualidade da imagem, acerca da sua capacidade de remeter a um campo de significado distante de si.

A indexação por número e letras (relação puramente convencional) é a forma mais antiga e eficaz de arquivar, para a qual, no entanto, é preciso criar um outro sistema que clarifique essa inscrição. Esta aparente clarificação é, muitas vezes, ela própria críptica e difusa, para ser esclarecida pelo arconte ou pelo burocrata. Esta nova indexação, em «Arquivo e Consignação: contactos», oblitera o contexto, o lugar e o tempo que, habitualmente, acompanham as fotografias nos arquivos, nos álbuns e até mesmo nas pastas informáticas. Esta omissão exclui-as de uma leitura narrativa à priori e aumenta a tensão recetiva, porque diante de fotografias perguntamos sempre onde e quando.

A palavra inscrita na imagem remete para textos e autores que trabalham conceitos em torno do arquivo e da memória e apresentam-se como citações. O que nestas fotografias se faz é interromper a habitual correspondência entre imagem e palavra (especialmente se pensarmos que nos títulos da maioria das fotografias sempre consta o lugar onde ela se fez), provocando, assim, uma nova associação significacional, quer através da «leitura» individual de cada imagem quer a partir de uma leitura narrativa da grelha. Será, pois, nesta opacidade da relação analógica da fotografia com o real, que surge este espaço de dissemelhança, onde a credibilidade da imagem é suspensa pela intrusão da palavra.

Coimbra, Maio de 2022



science of.jpg



as it is a.jpg



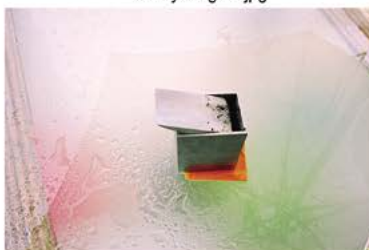
on the other.jpg



a province of the.jpg



everything is .jpg



possessed.jpg

ARQUIVO E
CONSIGNAÇÃO:
CONTACTOS
JOSÉ MAÇAS DE CARVALHO



psychoanalysis.jpg



is as much a.jpg



writing and.JPG



of the archive.jpg



talking cure.jpg



Funes.tif



hand regards.JPG



the past as.jpg



present.jpg



where.jpg



stored.JPG



nothing is.JPG



18th century.tif



trust in the.jpg



of registering.jpg



contingent.jpg



form of .JPG



discret.jpg



For 19th.tif



century.jpg



is the place.jpg



they hoped.tif



find the.tif



sediments.jpg

ARQUIVO E
CONSIGNAÇÃO:
CONTACTOS
JOSÉ MAÇAS DE CARVALHO



possibility.tif



time in the.JPG



traces.tif



archive.tif



to .tif

of time itself.tif



There would.jpg



indeed be no.jpg



without the.tif



radical .jpg



without the.tif



possibility of .jpg



not limit.tif



itself to.jpg



a forgetfulness.tif

ARQUIVO E
CONSIGNAÇÃO:
CONTACTOS
JOSÉ MAÇAS DE CARVALHO



archive desire.tif



finitude.tif



which does.tif



repression.tif

CARTAS DE SOUDOS, OU A COLECÇÃO QUE ME OLHAVA¹

JOANA CRAVEIRO

1 O presente texto não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

No Verão de 2020, numa casa em Soudos, no centro de Portugal, desbravei uma colecção de fotografias que tinha comprado numa feira dois anos antes.

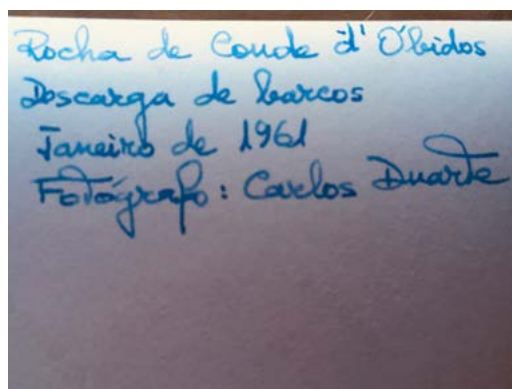
isto foi o que escrevi na altura, são cartas.

Soudos, Agosto de 2020
a escavar a colecção,
fui escrevendo em forma de carta.



(incompleto e em progresso, como eu gosto)

I.



carta,

estou a desbravar uma colecção.

vou para ela de olhos limpos de passado, porque não é a minha colecção

porque paguei para a ter

quanto vale uma memória que não é nossa e como se avalia?

(sei que na altura me pareceu muito mas ao mesmo tempo não o suficiente)

não saber quem são estas pessoas enche-me de medo

de não saber contar estas histórias

CARTAS DE Soudos, OU
A COLECÇÃO QUE ME OLHAVA

JOANA CRAVEIRO

de não as chegar a conhecer
de a colecção ser, enfim, uma desilusão
se é que nos podemos dar ao luxo de nos desiludir com as coisas
(outros sentimentos serão proveitosos neste momento
à desilusão contraponho a indignação, parece-me mais moral no imediato
mais decente
mais consequente
mais útil) -
mas não era sobre isto, desculpem
falava-vos eu de uma colecção
que se estende aqui diante de mim sem que dela consiga tirar os olhos

isto não é uma carta é um poema
mal escrito mas poema,

e a colecção olha para mim de olhos espantados:
porque é que, de todas as pessoas, haveria de ser ela a trabalhar-nos?

trabalhar-vos é o menos, respondo eu
o pior mesmo é ouvir-vos falar *para mim*
(vocês não falam comigo porque não conseguem
mas falam *para mim* com os olhos todos)

Soudos, 5 de Agosto de 2020,
36 graus à sombra
e a colecção olha para mim

II.



mais uma carta,

ele disse (foi Z. que disse), começa pela pergunta principal
e então eu comecei: quem é o fotógrafo? é a pergunta principal,
e foi por aí que comecei

(eu acho que não comprei todas as fotografias dele, deste fotógrafo, e hoje arrependo-me - como A., que me contava que quando estava a viver um acontecimento histórico não tinha a percepção disso, de ser um acontecimento histórico

ele não disse com estas palavras, mas falava-me de um encontro com Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre, na cave acho que da Sorbonne ou em Vincennes,

e que na altura ele não percebeu a importância daquilo – A. contava-me isto por estes dias, a rir – eu espantada e ele a rir -

e eu penso o mesmo em relação às fotografias que adquiri numa feira:

não sabia na altura que deveria ter comprado todas elas

que deveria ter-me tornado guardiã do espólio

em vez de trazer somente comigo parte dele,

desmembrando-o.

frente às coisas, aos acontecimentos, às pessoas
como saber que tomámos a melhor decisão?
não as trouxe a todas e hoje arrependo-me.)

ele (Z.) disse, começa pela pergunta principal e eu comecei:

quem é o fotógrafo?, perguntei-me

até perceber que a pergunta deveria antes ser: *de quem são* as fotografias

porque há um nome que surge nos recibos (em todos eles o mesmo nome)

e ele (o do nome) era, por isso, o dono desta colecção

a colecção era *dele*.

e digo *era* porque é difícil imaginar que alguém que tenha organizado a sua colecção de uma forma tão cuidada legendando tudo com uma letra bem desenhada (*quase* tudo, e é aí que fica interessante, porque não é *tudo*), é difícil pensar, dizia, que alguém que fotografava com uma Leica k-3, que afinal talvez fosse uma Leotax K3 imitação-de-uma-Leica

que revelava todos os rolos na Rua de Campolide nº5,

onde ofereciam «revelação gratuita dos rolos de película comprados nas nossas casas»,

alguém que escrevia a letra bem desenhada o local e data e as pessoas

alguém que se preocupava em guardar todos os negativos,

é difícil pensar, dizia,

que um dia os deitasse fora ou os vendesse ou os desse a outro alguém.

mas assim aconteceu.

E eu não as comprei a todas

mas deveria.

Soudos, 6 de Agosto de 2020,
36 graus à sombra
e a colecção continua a fitar-me.

III.



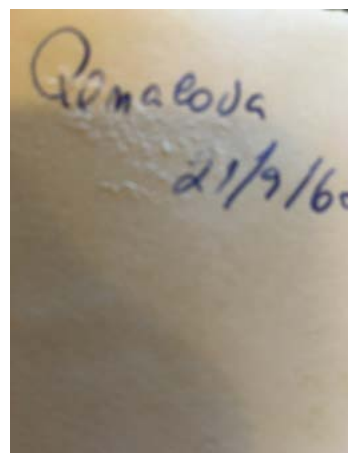
outra carta

quinto dia frente às imagens e há algumas coisas que começo a saber-conhecer sobre a colecção que por estes dias cresce para mim.
digo nomes como quem soletra um abecedário desconhecido Ricardinha-Paulo-Jorge-Carlos-Avelino-Marcela-Maria-da-Piedade-Zulmira-Ramiro-Octávio-Quito
nomes que leio a letra bem desenhada no verso de fotografias a preto e branco
e percebo coisas mesmo que não perceba o que elas querem exactamente dizer:
percebo como o Paulo Jorge cresce de uns anos para os outros
sei que num Natal lhe ofereceram carros e comboios
não está datada essa, por isso não sei exactamente quando foi
sei que havia as mãos de uma mulher a coser um pano à mesa, enquanto os dois homens jogavam xadrez, e que só eles são mencionados na legenda
sei que esse episódio se passa numa casa perto do Largo do Rato, em Lisboa
sei que estiveram em Penacova mas não percebo porque é que a letra da legenda é diferente nas costas dessa imagem
não sei porque estaria ele (o fotógrafo, a que o dono das fotografias chama Carlos) na Rocha de Conde d'Óbidos em Janeiro de 1961 a fotografar pacatos navios
quando dois ou três meses mais tarde esse mesmo cais se vai encher de (maioritariamente) mulheres a acenar com lenços brancos e de soldados que partem
(penso em A. que me descreveu isto mesmo, e noto como a memória de A. - que por estes dias registei - se vai intrometendo nisto)
vejo a cara triste da mãe do Paulo
às vezes ele surge como Paulo outras vezes como Paulo Jorge
e chego à conclusão que a mãe é a Marcela
vejo como o pai dele lhe coloca a mão nos ombros, à Marcela,
e como o pai dele revela as mesmas fotografias em diferentes formatos
percebo que em 1964 já o Paulo Jorge andava de bicicleta
e que o pai diz que ele foi talhado para essa modalidade
verifico que nem sempre os negativos correspondem às fotografias dos envelopes
percebo que três colecções se intrometem aqui (em cima da mesa onde trabalho) o que não ajuda.
sei que estiveram na Costa da Caparica em 1964
acompanho a construção dos prédios em torno das praias

vejo Odeceixe como nunca vi, nem há 25 anos quando lá estive
observo como ele por vezes não coloca legenda (gosto de o tratar por ele apesar de já quase ter descoberto o seu nome – do dono de tudo isto)
sobretudo quando são imagens que estariam no início ou no fim do rolo
e por isso estão queimadas, desfocadas -
como a das três mulheres, um homem e uma criança (o Paulo Jorge)
junto a uma árvore (entrada para um parque?)
que pode bem ser o Luso ou o Buçaco ou algum desses jardins que surgem sempre nas imagens -
e eu gosto dessas fotografias em que não se percebe bem ou não se sabe ou eles foram apanhados desprevenidos
gosto do ar normal de todos eles
despretensioso
da fatia de vida comum que estas imagens representam
gosto de não os ter conhecido
mas gosto também de saber que aquelas ruas e casas ainda lá estão,
e sei que irei passar nessas ruas e casas
porque sei que assim será
para as registar tal como se apresentam hoje.

sei que eles gostavam todos muito do menino,
num país sem afecto e sem toque
eles estão sempre a abraçá-lo
e ele está sempre a rir
de felicidade,
parece.

Soudos 7 de Agosto de 2020
36 graus à sombra
e a colecção começa a revelar-se
mesmo queimada no início e no fim dos rolos,
mesmo assim.



IV.

no mesmo dia



volto a essa colecção que me olha em silêncio e com algum horror
que alguém assim nela mexa ao fim de tantos anos
regresso, por isso, ao dia 7
dia 7, seja,
um *post-scriptum*

dia 7 e estabelecemos a 6 que a colecção era dele

conhecemos a cara dele porque o nome do recibo é o mesmo que o identifica nas costas de uma fotografia

dia 7 e sabemos que ele não fotografou quase nada
apesar de sabermos que ele legendava com cuidado
dia 7 e Carlos, Jaime, Alves, surgem como possíveis fotógrafos

a máquina teria uma função automática pensei
que ele accionava em lugares onde queria ficar registado sozinho com a Marcela
abraçava-a nas fotografias (mas sobre isso já escrevi)
a Marcela nem sempre estava feliz mas trazia os mais espantosos vestidos (todos claros, alguns com flores)

e continuo a maravilhar-me pelo facto de ele deliberadamente ignorar as fotografias desfocadas não as legendando,
mas ainda assim não as deitando fora

como se soubesse o custo das coisas.

dia 7 e já respondemos à pergunta que Z. nos disse para enunciarmos
só que agora Z. escreveu outra vez a antecipar uma terceira pergunta,
dizendo que a primeira e a segunda são boas
mas que há uma terceira

mas não chega a dizê-la e então eu avanço,

- Era esta a terceira pergunta a fazer à coleção, Z., esta e não outra: terão mesmo existido os sítios onde eles estiveram, assim como eles estiveram neles?
- Se eram reais, queres tu dizer?
- Ou se os imaginaram.
- Ou construíram.

Isso, Z, se os construíram.

Soudos, dia 7 de Agosto, mais tarde do que a anterior carta de dia 7,
frente às perguntas por responder.

V.



Carta aos das fotografias,

perdi-vos o rasto em 1972
na altura já tinham começado a construir na Costa da Caparica
e as vossas fotografias deixaram de ter legendas atrás
alguém se cansou de dar uma ordem aos acontecimentos da vossa vida

acho-vos também mais pesados (mais profundos?), como se a vida não vos assentasse da mesma forma, ou como se não a conseguissem viver da mesma forma
e a piada dos bólides e do ciclismo
ou mesmo os comentários sobre a paisagem
não vos saíssem com naturalidade.

a própria paisagem se alterou, viajavam menos, e vejo-vos de Inverno
o que não acontecia antes
o Paulo Jorge cresceu e a Marcela tornou-se triste,

CARTAS DE SOUDOS, OU
A COLECÇÃO QUE ME OLHAVA

JOANA CRAVEIRO

e sei que dois anos depois éramos um país diferente, mas vocês na altura não o podiam adivinhar,
e de qualquer forma, esse vosso possível arquivo futuro, testemunha de um país em transformação,
a existir,
não estava à venda
ou eu não o vi lá,

*

naquela feira em que me deparei com um conjunto ordenado de envelopes contendo fotografias de uma mesma
família – fotografias, negativos e recibos da revelação.

Soudos, Agosto de 2020

LABIRINTO ERRÁTICO: HABITAR, REPRESENTAR O ARQUIVO

DUARTE BELO

No dia 13 de agosto de 2021, de manhã, estava em Aldeia das Dez, no concelho de Oliveira do Hospital. Foi este o ponto de partida de uma viagem de três dias por terras de xisto. O objetivo foi o de seguir uma linha norte-sul, sensivelmente, passando por vários pontos pré-determinados, como as Aldeias do Xisto, Barroca do Zêzere, Janeiro de Cima, Janeiro de Baixo, Martim Branco e Figueira.

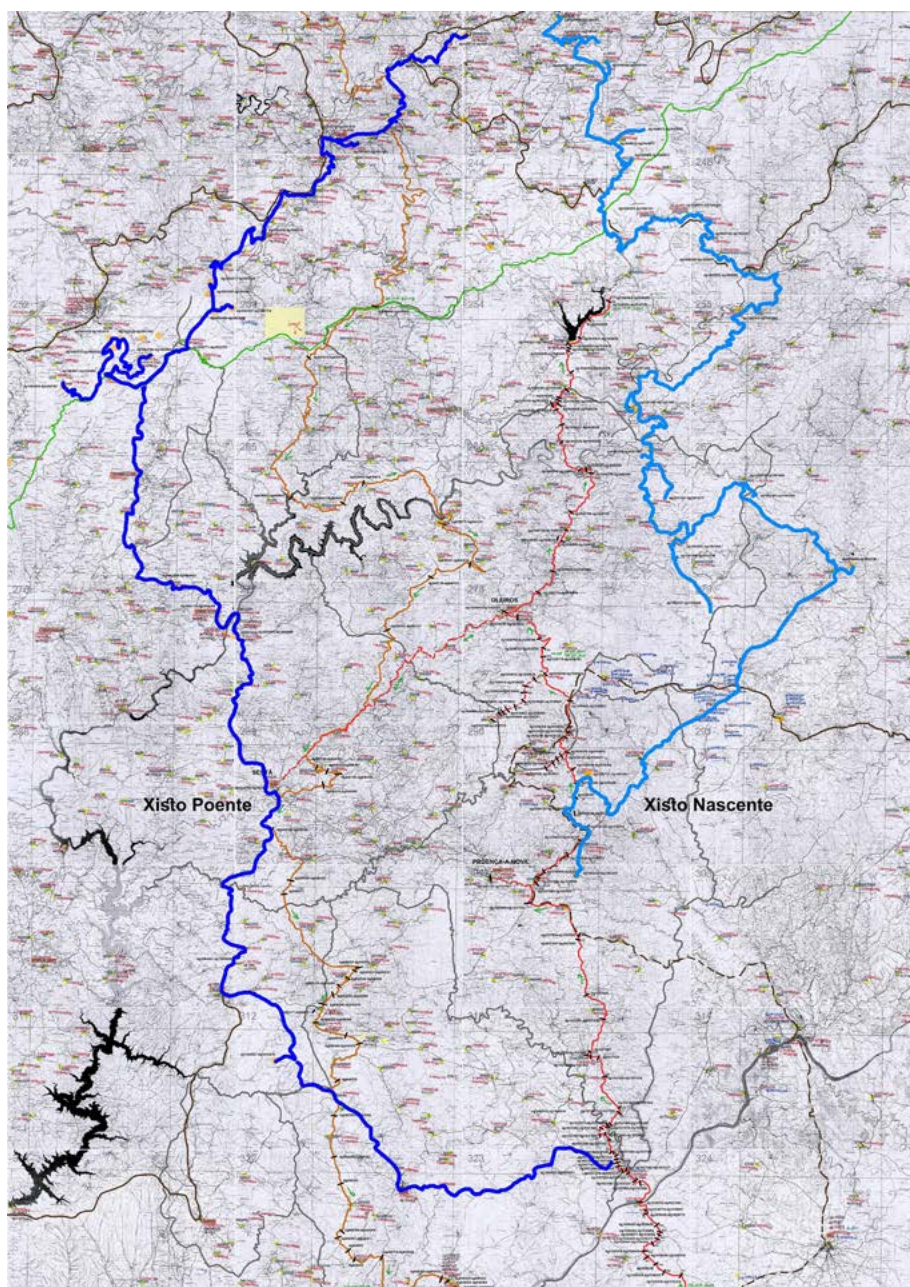


Figura 1.

LABIRINTO ERRÁTICO: HABITAR,
REPRESENTAR O ARQUIVO
DUARTE BELO



Figura 2.

O itinerário passou também por alguns vales, dos quais destaco o rio Zêzere, onde, em vários locais, se revelam superfícies de xisto polidas por milhares de anos de erosão. As linhas de fecho deste território labiríntico foram também locais imprescindíveis de visita. Dos pontos elevados, como o Colcurinho ou São Pedro do Açor, podemos observar extensas áreas de paisagem e perceber um pouco melhor a estrutura do território.

No dia 20 de setembro, partia de Vila Cova de Alva, não longe de Aldeia das Dez, para uma segunda viagem a esta região do xisto. Segui a direção sudoeste, rumo a Arganil, daqui para Góis e, em sequência, para a serra do Lousã e para algumas das Aldeias do Xisto que ali existem, sempre em localizações muito interessantes. Todas estas aldeias são, de algum modo, projetos em curso de repovoamento. Tentativas de atrair pessoas a paisagens de silêncio, assentes na diferenciação em relação às cidades. O xisto é uma matéria omnipresente, terras pobres que nos põem em confronto com um passado de dureza da vida que não está assim tão distante, que estas arquiteturas expressam em paredes grossas e áreas reduzidas, ruas de declives acentuados, integração delicada na paisagem envolvente.

Apelidei estas duas viagens de *Xisto Nascente* e *Xisto Poente* (ver figura 1). Quando desenhadas num mapa, configuram uma elipse imperfeita, irregular. Numa reflexão continuada sobre estes territórios, não posso deixar de pensar noutros atravessamentos recentes, igualmente desenvolvidos em campanhas de mapeamento fotográfico do território com diferentes objetivos. Uma dessas viagens foi feita no âmbito da participação no Cortiçada Art Fest, 2021, arte sobre a paisagem de Oleiros, Sertã e Proença-a-Nova. Em julho de 2018, tinha atravessado Portugal de norte a sul, com início na serra do Larouco, Montalegre, e chegada, cinco dias depois, à praia da Coelha, nas proximidades de Albufeira. No ano seguinte, 2019, fiz 530 quilómetros em viagem pedestre, solitária, entre o Penedo Durão, Freixo de Espada à Cinta e o Cabo da Roca. No ano seguinte, estava a trabalhar na edição de um livro sobre uma viagem que percorri imaginariamente através do meu arquivo fotográfico com imagens das décadas de 1980 e 1990. Estas três viagens, que atravessaram as terras do xisto, haveriam de constituir uma trilogia editada pelo Museu da Paisagem com os títulos *Depois da Estrada*, *Caminhar Oblíquo* e *Viagem Maior*, (este último em co-autoria com João Abreu, que percorreu em estrada o percurso de 7402 quilómetros que eu fizera no meu arquivo). Todas estas linhas desenharam uma teia, aparentemente, sem sentido. São feitas sobre o solo, num desenho de abstração, que não deixa de ser um jogo, uma aventura, o desejo de conhecimento da terra.

O trabalho de campo é desenvolvido em imersividade. São jornadas, quase sempre solitárias, em acentuado isolamento, com pernoita no campo, nos lugares sobre os quais estou a trabalhar. As recolhas fotográficas são realizadas de sol a sol, com o aproveitamento de todas as horas de luz. Há, invariavelmente, um envolvimento intenso com o ato de fotografar, em concentração plena, com um foco muito preciso, na leitura do espaço, no desejo de tudo registar. No entanto, é sempre mais o que fica de fora das fotografias. Há uma experiência que não é possível representar, que se prende com o próprio movimento, com o som dos lugares, quando não com uma certa pureza do silêncio, com o olfato que se desprende da terra, com a humidade do ar, o vento, o calor ou o frio, a melhor maneira de abordar um dia de chuva. Quando o dia finda, há que procurar um local de pernoita, um sítio recatado onde, discretamente, a coberto do crepúsculo, possa montar a tenda. Leio um pouco, o que me permite desligar deste quotidiano de trabalho intensivo e mergulhar noutros universos a que sou transportado pelas palavras, por temas muito diferenciados, realidades paralelas.

Todos estes aspetos relacionados com o trabalho de campo são uma parte indissociável da ideia do arquivo. Há um entendimento uno da singularidade da vida, em que todas as suas componentes se

LABIRINTO ERRÁTICO: HABITAR,
REPRESENTAR O ARQUIVO
DUARTE BELO

entrelaçam. Não deixa de haver uma contaminação entre a vida pessoal e a atividade profissional, mas esta é feita deliberadamente, também pela independência e liberdade com que o trabalho é realizado. Não tenho uma entidade patronal que me obrigue a delimitar os diferentes campos do quotidiano. Tudo é um só, tudo se relaciona de modo estreito. O arquivo é uma memória dinâmica em permanente construção que se confunde com a própria vida. É a própria vida, a reinvenção quotidiana do modo de habitar, de dialogar, de agarrar a ordem, sem deixar de ser seduzido pelo desconhecido, por uma indomável revolução permanente.

No dia 12 de fevereiro do corrente ano 2022, sábado, participei num evento em Cunheiros, uma aldeia do município de Proença-a-Nova. *O Território é a Escala*, foi o título do seminário, em que, da parte da tarde, juntamente com João Abreu (Museu da Paisagem) e Carlos Casteleira (Projeto Entre Serras), falámos sobre abordagens criativas à representação da paisagem pela fotografia. De manhã, tinham sido partilhadas experiências de vivência e revitalização de algumas aldeias do denominado Pinhal Central, onde os solos de xisto são magros, pobres, e em acentuado processo de desertificação humana. A comunicação que proféri na altura foi centrada nas várias viagens que fiz naquelas paisagens, com destaque para duas, feitas especificamente no contexto desse projeto. Implantei essas viagens num mapa e assinalei todos os pontos em que parei para fazer recolhas fotográficas. Foi o relato de viagens recentes, cruzadas com viagens passadas, sempre realizadas com o objetivo de desenvolver artefactos de comunicação, exposições e livros, bem como participações, em diferentes formatos, na internet.

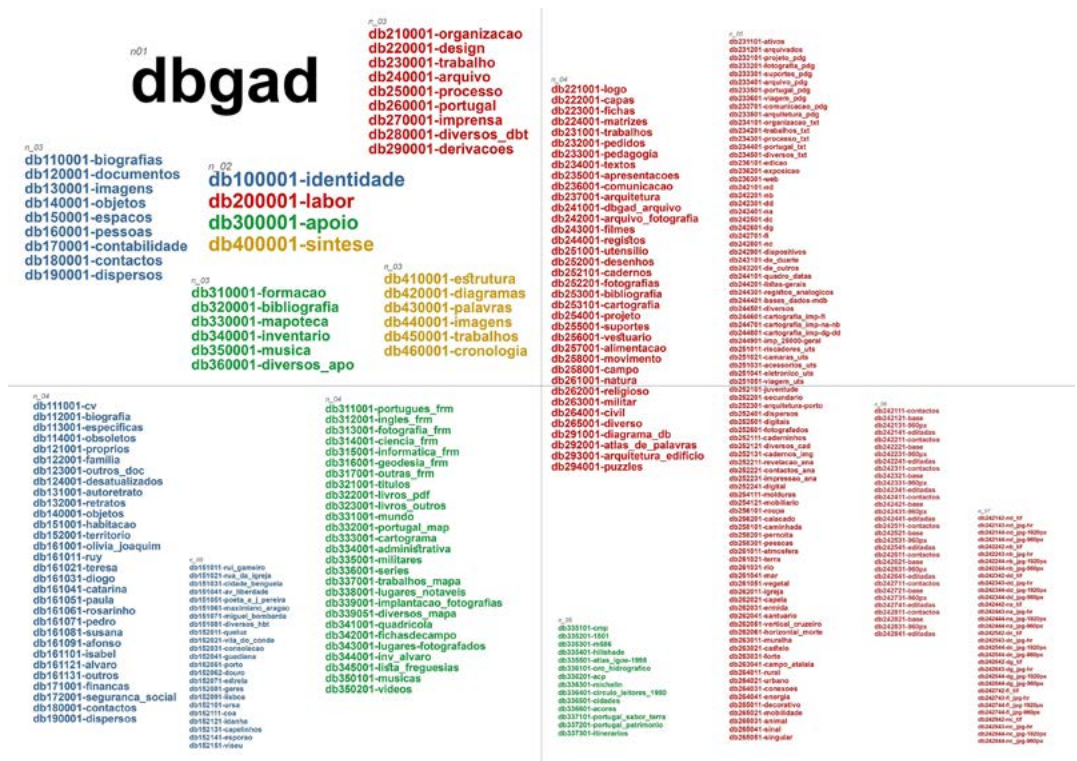


Figura 3.

O arquivo fotográfico desenvolve-se, sobretudo, através da continua introdução de novas fotografias de viagens pelo espaço português, ou de situações mais concretas, pontuais, não raras vezes de documentação dos próprios processos, que desenvolvo ou utilizo no decurso desta atividade. O registo das metodologias é um aspeto importante naquela que virá a ser a comunicação do arquivo. Se por um lado há o desenvolvimento de projetos e encomendas, algumas com um carácter comercial, por outro lado há projetos de iniciativa própria que consistem na representação do arquivo. Este é, assim o considero, um dos desafios mais estimulantes deste trabalho: como representar uma enorme quantidade de informação? Há uma questão que logo se levanta. Já não será a imagem isolada a ter um destaque relevante, afastando-me assim, deliberadamente, da ideia simples da obra de arte, mas será uma grande quantidade de informação que vai constituir o elemento base da comunicação, da exposição ou edição. A nova estratégia, de alguma complexidade, assentará no desenvolvimento da expressão gráfica de um conjunto reduzido de elementos, que constitui a estrutura do arquivo.

Quando regresso ao campo, no continuado trabalho de recolha fotográfica, navego na memória que tenho dos lugares. No fundo, este arquivo é um espelho do labirinto da terra. O arquivo é uma ferramenta de sobrevivência, de luta contra o esquecimento. A memória é útil em quase todos os domínios, por isso existe, por isso foi desenvolvida, evolutivamente, como ferramenta biológica de relação com o espaço e com o tempo. Estas reflexões levam ao desenvolvimento, ou à necessidade de as confrontar com o meu próprio olhar, que quero distanciado, e sobretudo, com o olhar dos outros. O facto de concebermos artefactos de comunicação, peças documentais ou artísticas, como lhes quisermos chamar, leva a que consigamos um modo de observação afastado sobre aquilo que nós próprios produzimos. Nem sempre o resultado é o expectável, nem sempre a mensagem passa como a imaginamos. Mas este trabalho de comunicação é um processo. Não há formas acabadas.

Na construção de um discurso para a representação do arquivo, numa exposição, por exemplo, há alguns elementos estruturais que procuramos relacionar entre si, mas que nem sempre são compatíveis graficamente. As fotografias são o corpo central e a génese do arquivo. Mas há outros elementos, como os mapas (ver figura 2), de diferentes naturezas, com destaque para aqueles que, na carta militar de Portugal, têm a implantação dos lugares fotografados. Um articulado, que descreve os oito braços do arquivo fotográfico; a lista sequencial de todos os braços do arquivo, que parte de 4 elementos principais (*identidade, labor, apoio e síntese*) e que sucessivamente se ramifica em mais de 200 entradas. Deste arquivo principal (DBGAD - Duarte Belo Grande Arquivo Digital) (ver figura 3), faz parte o arquivo fotográfico que, embora seja sem dúvida a unidade que ocupa mais espaço, tem uma expressão reduzida em termos de número de entradas. Existem ainda um diagrama (ver figura 4), e um quadro mais vasto em que este último está integrado (ver figura 5), que procuram sintetizar, num único plano, todo o arquivo. Talvez por este arquivo ter sido iniciado antes do uso generalizado dos computadores, mantém uma matriz analógica, um modo de organização simples e não vinculado a qualquer aplicação informática, nomeadamente no que diz respeito à organização das fotografias. De qualquer modo, as peças impressas são relativamente reduzidas, a não ser os planos que regularmente componho para mostrar em exposições.

LABIRINTO ERRÁTICO: HABITAR,
REPRESENTAR O ARQUIVO
DUARTE BELO

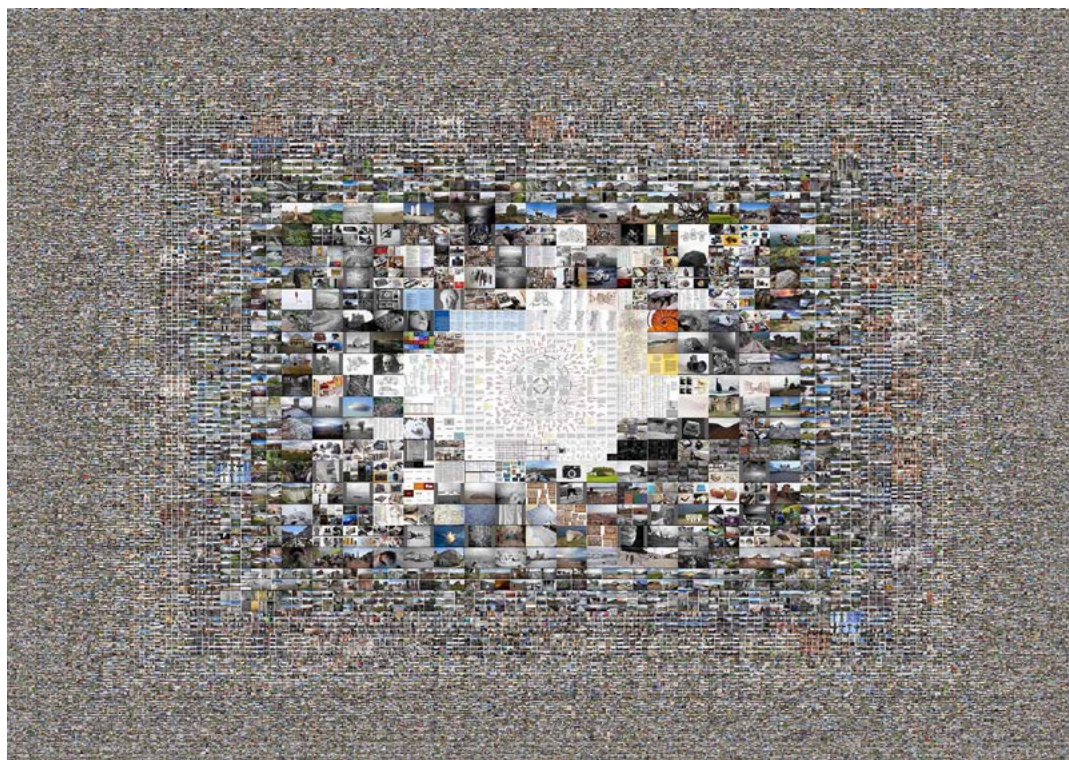


Figura 4.



Figura 5.

Uma lista de trabalhos em que estes estão todos codificados com um número (ver figura 3). Um trabalho é tudo aquilo que gera informação, elementos gráficos, que pode ser um texto para uma publicação, a produção de uma exposição, todo o processo de edição de um livro, desde a recolha fotográfica até à seleção de imagens e estrutura da organização de conteúdos. Estes trabalhos, são, não raras vezes, coletivos, onde estou integrado numa equipa. Esta lista de trabalhos (este texto, por exemplo, tem a cota dbt0743, e este ficheiro dbt0743_2022-02-13_texto-arquivo) é como uma entidade viva, permanentemente a ser aumentada, ao mesmo tempo que, pontualmente, de acordo com necessidades específicas, posso alterar os conteúdos de qualquer trabalho feito no passado. Nada é morto neste arquivo. Tudo é dinâmico. Não há uma ideia de passado fechado, de algo que não se pode alterar, há elementos de uma grande escala temporal que fazem parte do quotidiano, como se todo este tempo que habito fosse um eterno presente, um fluxo quântico onde tudo permanece errático, numa luta contra a entropia, mas uma luta benigna, que procura compreender as leis da Natureza, da matéria, da singularidade do tempo, o uso racional da energia disponível. Tudo é um complexo jogo, muitas vezes de fragilidades, que tentamos compor para defender uma posição na imensa geografia do Universo. As estrelas, pontos luminosos na noite, são a luz de uma infinita teia de ligações invisíveis. O tabuleiro tridimensional de uma partida, que não deixa de pôr em relação a bonança e a tragédia.

Tenho dificuldade em precisar quando tornei consciente, de forma clara, uma ideia de arquivo. Não tenho dúvidas que esta origem do conceito de arquivo se prende com a fotografia, com a necessidade de organizar as fotografias que fui fazendo, ininterruptamente, a partir de 1982. O facto de ter crescido numa casa cujas paredes estavam ocultas atrás de estantes de livros, terá também contribuído para uma relação natural com a ideia dicotómica entre o caos e a ordem. No entanto, a biblioteca de casa dos meus pais não estava especialmente arrumada.

Durante a recolha fotográfica realizada para o projeto *Portugal — O Sabor da Terra*, feita em película, a preto-e-branco, senti pela primeira vez a necessidade de ter um arquivo fotográfico organizado e estruturado. Fiz na altura, praticamente durante o ano de 1996, mais de 1500 rolos de 36 exposições, o que perfaz cerca de 54 000 imagens, que juntaria a outras tantas realizadas até então. Tudo era registado em papel. Os computadores pessoais começavam a atingir um nível aceitável de estabilidade tecnológica e de acessibilidade.

O trabalho fundamental para a organização do arquivo fotográfico, tal como atualmente se encontra, foi o *Portugal Património*. Durante cerca de quatro anos e meio percorri todo o espaço português, incluindo os arquipélagos dos Açores e da Madeira. Fiz 611 527 fotografias, já em suporte digital, um número que permanece indelével na minha memória. Este elevado número de imagens obrigou-me ao desenvolvimento de um sistema de catalogação e georreferenciação de modo a não perder o fio à meada. Não conseguir localizar uma fotografia feita num determinado local, obrigar-me-ia a regressar lá para repetir o trabalho. A obra seria publicada em 10 volumes, durante os anos 2007 e 2008, e permanece como sendo o maior levantamento de património em sítio de Portugal publicado no formato de livro.

Estava lançada a semente da construção do arquivo fotográfico que, pouco depois, devido ao facto de dividir a minha vida entre Lisboa e Viseu, me obrigou a alargar o conceito de arquivo a uma realidade mais vasta relacionada com a organização de toda a documentação por mim produzida, como desenhos, mapas, quadros, esquemas.

Este é um arquivo que se ergue do labirinto da terra, do desejo de conhecer todos os lugares de um pedaço de território concreto, é o mapeamento fotográfico do espaço. Este conceito é posteriormente

LABIRINTO ERRÁTICO: HABITAR,
REPRESENTAR O ARQUIVO
DUARTE BELO

aplicado a outros documentos. Há uma reflexão sobre si próprio, procura-se uma síntese. O que se encontra é um movimento imparável, perpétuo, o mistério da vida empurrada pela seta do tempo, da impossibilidade de o parar. O arquivo tem esta aparente contradição, também presente na ideia de fotografia: parar o tempo, deter a voracidade da sua passagem, que cedo pressentimos ser um fim. Neste movimento de procura de significação do arquivo, por um lado, há um afundar progressivo em fontes, em referências de vários autores, por outro lado, há um campo que não deixa de se abrir cada vez mais em diferentes áreas do saber, mesmo que antagónicas, na perigosa ambição de conhecimento de uma totalidade. Estamos no tabuleiro de um desconcertante jogo. Um labirinto errático. Caminhamos em lugares inexplorados.

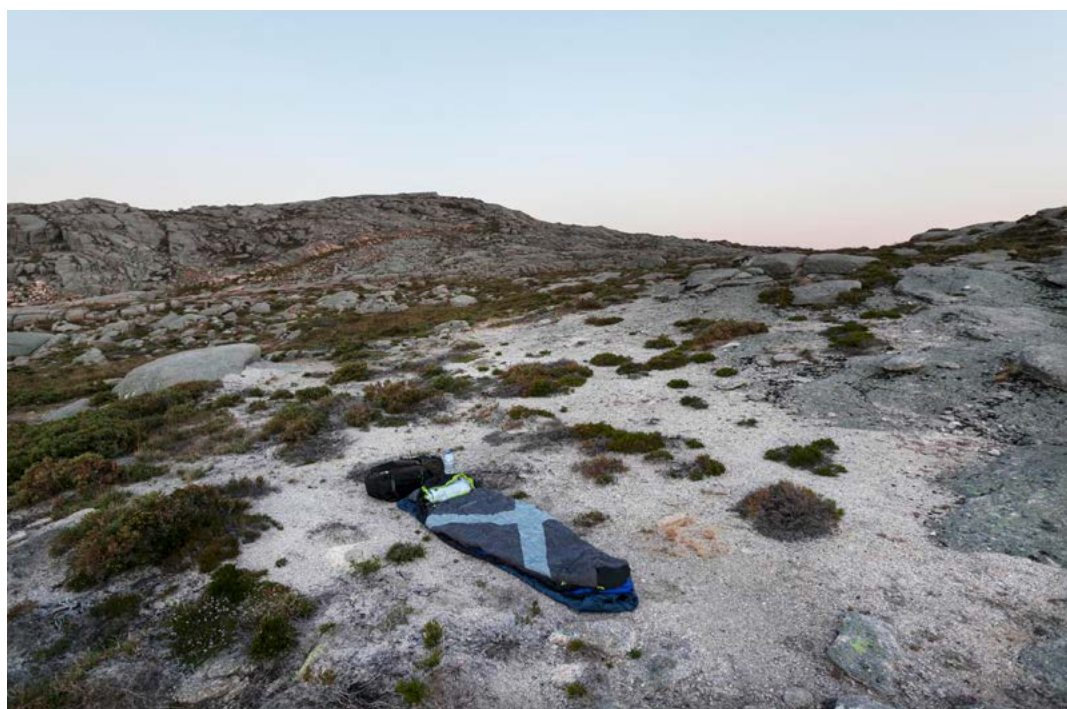
Há, neste arquivo, uma ideia de arquitetura, de estrutura orgânica de espaços, que se sucedem uns aos outros, com diferentes funções. O arquivo é uma tentativa de organização da memória. A memória é uma das mais singulares invenções da biologia, da vida, da matéria. Átomos que se arrumam em moléculas numa determinada sequência, que guardam instruções para a construção do futuro. No núcleo de uma célula biológica localiza-se o ADN, o ácido desoxirribonucleico, constituído por moléculas que guardam as instruções, nomeadamente, para a construção de um corpo. O arquivo é um espelho do Universo. O que aqui se procura, mais do que a sistematização, a organização de documentos do passado, é a ordem do futuro, a luta permanente da vida contra a entropia, contra o avanço da desordem, do caos, que, em última instância, aniquila a própria vida. O arquivo é uma casa permanentemente inacabada a que, continuamente, acrescentamos novas unidades espaciais. Imaginamos uma aldeia, um bairro, uma cidade. Mas esta cidade não é uma construção física. Estamos perante um conceito biológico, mais uma invenção da vida, integrada numa sucessão de outras descobertas, a visão, a multicelularidade, o sangue quente, da morte, a linguagem simbólica, tudo o que existe de vivo no planeta que habitamos.

Num arquivo que cresce continuamente, procuramos novas soluções de arrumação, que nunca são perfeitas, nunca estão terminadas. Há ajustes que são feitos no decurso do tempo, a entrada de novos elementos, novos dados, o aumento progressivo da complexidade do sistema. Em trabalhos específicos, que podem corresponder à gestão de algumas dezenas de milhar de fotografias para uma exposição, um livro ou uma publicação *online*, há momentos em que já não é viável reorganizar uma estrutura de pastas previamente determinada. Procuramos soluções que sabemos não serem as melhores, mas são aquelas que nos permitem continuar, pois não podemos regressar à casa de partida. De algum modo corrompemos uma organização original, em que há uma lógica clara, para introduzirmos, inadvertidamente, elementos de descontinuidade que vão corresponder à necessidade do uso da memória de quem os efetuou. Quem vier de fora, ou não tiver acompanhado toda a génese desta estrutura, terá mais dificuldade em navegar nos seus meandros. Estes elementos dissonantes, que de algum modo são erros, podem ser também a chave para novas soluções de organização, de interpretação do conhecimento, de partilha. Estamos, por assim dizer, no coração da essência da vida, entendida em sentido amplo. Com recursos de energia limitados, lidamos com a matéria finita de que dispomos, com o espaço e com o tempo. Um arquivo é um processo evolutivo, que guarda e protege a memória, pois esta terá um papel fundamental na abordagem do futuro próximo, que é sobrevivência, que é permanência estendida. Um arquivo guarda uma fascinante teia de complexidades. Comunicar um arquivo, expô-lo, é uma tentativa de mostrar este fascinante processo evolutivo da luta permanente da vida contra o caos. E em tudo haverá uma dimensão estética, ética, um sentido poético do real, um concreto e abstrato exercício de liberdade, como aquela que podemos sentir ao caminhar em campo aberto.

As fotografias, tidas isoladamente, mantêm a sua importância e significação, mas são apenas as células de um corpo muito maior. Reconhece-se a importância de cada imagem, do seu valor individual, a

capacidade de fixar a atenção de alguém que a possa observar no seio de uma amálgama infindável de outras imagens de muitos, de todos os autores. Mas a questão aqui, mesmo tendo partido num tempo remoto desse desejo de uma imagem que fala, é a comunicação do arquivo, dessa específica ideia de ordem. Como podemos mostrar a complexidade de um mundo que se vai descobrindo, e construindo, ao longo de décadas? Qual poderá ser a forma desse elemento difícil de sintetizar, de objetivar? Como poderemos prender a atenção de um observador e conduzi-lo por caminhos da floresta? Como mostrar-lhe esse interminável labirinto da terra e da vida sem lhe causar a vertigem do caos?

Este é um trabalho interminável, que se gera a si próprio. Há sempre novas tarefas a desenvolver, novas formas de organização, de relação entre as partes. Há sempre novas topologias a serem reveladas, como um universo em expansão acelerada. O mesmo acontece com o trabalho de campo, há uma evidente vertigem no modo como a própria realidade se transforma, que não é apenas relativa ao mundo visível. São também as tecnologias de registo que estão em permanente evolução. A transição dos processos analógicos para os digitais foi uma revolução que se instalou progressivamente, que envolveu quase todos os aspetos da vida humana, da sociedade. O modo como comunicamos uns com os outros alterou-se, passámos a estar mais próximos, talvez mais longe, fisicamente. E, com tudo isto, somos nós próprios que nos transformamos, constantemente bombardeados por uma quantidade de informação, eventualmente experiências, cada vez maior. Como se definitivamente abandonássemos a leitura intuitiva do mundo e nos integrássemos na celeridade poderosa de um rio de inverno, no degelo das mais altas montanhas. Viagem-vertigem. Sem quaisquer juízos ou saudosismos do passado, tomamos o nosso lugar na construção da cidade infinita, no desenho do futuro, não deixando nunca de construir o passado, de ordenar o tempo em todas as suas dimensões.



LABIRINTO ERRÁTICO: HABITAR,
REPRESENTAR O ARQUIVO
DUARTE BELO



Aldeias do Xisto

Xisto Nascente



LABIRINTO ERRÁTICO: HABITAR,
REPRESENTAR O ARQUIVO
DUARTE BELO





LABIRINTO ERRÁTICO: HABITAR,
REPRESENTAR O ARQUIVO
DUARTE BELO





LABIRINTO ERRÁTICO: HABITAR,
REPRESENTAR O ARQUIVO
DUARTE BELO





Xisto Poente



LABIRINTO ERRÁTICO: HABITAR,
REPRESENTAR O ARQUIVO
DUARTE BELO





LABIRINTO ERRÁTICO: HABITAR,
REPRESENTAR O ARQUIVO
DUARTE BELO





LABIRINTO ERRÁTICO: HABITAR,
REPRESENTAR O ARQUIVO
DUARTE BELO

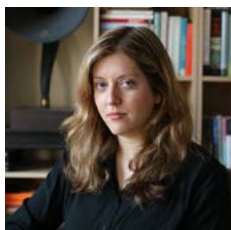




BIOGRAFIAS



Amelia Sanz. Licenciada y Doctora en Filología por la Universidad Complutense (1991), Amelia Sanz es Catedrática en Estudios Franceses y Humanidades Digitales en la Universidad Complutense de Madrid y coordina el Grupo de Investigación LEETHI (Literaturas Europeas del TExto al Hipermedia). Ha sido también promotora y directora del Máster en Letras Digitales en la UCM.



A.K.M. Skarpelis. Desde que se doutorou em Sociologia na Universidade de Nova Iorque, em 2018, A.K.M. Skarpelis obteve uma bolsa de pós-doutoramento no Reischauer Institute for Japanese Studies e no Weatherhead Center for International Affairs, ambos na Universidade de Harvard. Atualmente, é bolsista de pós-doutoramento no Migration, Integration and Transnationalization Research Group at the Berlin Social Science Center (WZB), onde trabalha nos impactos sociais da inteligência artificial, especificamente em temas como a raça e o reconhecimento facial. No ano letivo 2021–2022, foi também bolsista da NOMIS na Eikones - Centro para a Teoria e História da Imagem na Universidade de Basileia (Suíça). O seu primeiro manuscrito é uma pré-história das tecnologias de reconhecimento facial e racial intitulado *Racial Vision: Failed Projects of Human Difference*. Enquanto socióloga histórica, cultural e comparativa, o seu trabalho está localizado nas intersecções entre poder do Estado, tecnologia e classificação social.



Duarte Belo. Formado em arquitetura, desde 1986 que trabalha no levantamento fotográfico sistemático da paisagem, formas de povoamento e arquiteturas em Portugal. Este trabalho deu origem a um arquivo fotográfico de cerca de 1 880 000 fotografias. Publicou vários livros sobre o tempo e a forma do território português, de que se destacam: *Portugal — O Sabor da Terra* (1997–1998), *Portugal Património* (2007–2008), *Portugal Luz e Sombra - O País depois de Orlando Ribeiro* (2012) e a trilogia *Portugal 15-5-20*, composta pelos volumes *Caminhar Oblíquo*, *Depois da Estrada* e *Viagem Maior* (2020). Tem trabalhado sobre nomes relevantes da cultura portuguesa, como Mário de Cesariny, Ruy Belo, Maria Gabriela Llansol, Alberto Carneiro ou Miguel Torga. Lecionou temas relacionados com a paisagem, arquitetura, Portugal e fotografia, nomeadamente metodologias de registo e arquivo de imagem. É editor do blog *Cidade Infinita*. Expõe desde 1987 e participa regularmente em conferências e mesas-redondas.



Giorgia Casara é bolsista de doutoramento do Programa de Doutoramento em Materialidades da Literatura, Centro de Literatura Portuguesa, Universidade de Coimbra. É licenciada e mestre em filologia e literatura italiana na Universidade Ca' Foscari de Veneza, tendo centrado os seus interesses académicos em estudos comparativos. Colabora com o projeto «Modernismo Online – Arquivo Virtual da Geração de Orfeu» desde 2014 e está a escrever uma dissertação de doutoramento sobre a ideia de «livro» na obra de Almada Negreiros.

BIOGRAFIAS



Joana Craveiro é dramaturga, encenadora, atriz, professora e antropóloga. É diretora artística do Teatro do Vestido, e coordenadora da Licenciatura em Teatro da Escola Superior de Artes e Design, Caldas da Rainha. É doutorada pela Roehampton University, com uma tese sobre a transmissão da memória política da Revolução Portuguesa de 1974–75 e a Ditadura de 1926–74 através da performance e do teatro. A sua pesquisa e os seus projectos de história oral são apresentados como palestras performativas em conferências nacionais e internacionais desde 2012. Tem o Mestrado em Encenação pela Royal Scottish Academy of Music and Drama. É licenciada em Antropologia pela Universidade Nova/FCSH. Os seus métodos criativos assentam grandemente em práticas etnográficas e na história oral. É membro da rede de dramaturgos europeus, *Fabula Mundi* <http://www.fabulamundi.eu/en/joana-craveiro/>. Desenvolve uma pedagogia criativa e combativa que ajuda a pensar um mundo livre de totalitarismo, xenofobia, misoginia e de racismo estrutural.



João Dionísio. Professor de literatura portuguesa e de crítica textual na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e investigador do Centro de Linguística da mesma universidade (CLUL). Doutorou-se com uma tese sobre a influência do Padre da Igreja João Cassiano no *Leal Conselheiro*, o tratado moral escrito por D. Duarte. Tem colaborado na edição crítico-genética da obra de Fernando Pessoa, no âmbito da qual preparou três volumes, e publicou recentemente *Agora entra no vento. Génesis e tradução na obra de M. S. Lourenço* (Biblioteca Nacional, 2020)

e o livro de ensaios *Doença bibliográfica*, sobre o espólio de Fernando Pessoa (Imprensa Nacional, 2021). Acaba de sair a sua edição crítico-genética de *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett. Coordena o grupo de Filologia no CLUL e foi presidente da European Society for Textual Scholarship entre 2013 e 2016.



José Maçãs de Carvalho é doutorado em Arte Contemporânea, Colégio das Artes da Universidade de Coimbra (2014). Estudou literatura na Universidade de Coimbra e Gestão de Artes em Macau. Foi bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação Oriente, Instituto Camões, Centro Português de Fotografia e do Instituto das Artes/DGArtes. Em 2005, foi nomeado para o prémio BESPhoto e, em 2008, para a *short-list* do prémio de fotografia Pictet Prix (Suíça). Entre 2011 e 2017, realizou várias exposições individuais em torno do tema da sua tese de doutoramento (arquivo e memória). Enquanto fotógrafo, é representado pela Galeria Carlos Carvalho. Publicou o livro *Unpacking: a desire for the archive* (Stolen Books, 2014) e o livro *Arquivo e Intervalo* (Stolen Books, 2017). É Professor no Departamento de Arquitetura e no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, onde exerce a função de Coordenador do Mestrado em Estudos Curatoriais. Desde 2020, é curador do Centro de Arte Contemporânea de Coimbra.



Manaira Aires Athayde é leitora do Latin American and Iberian Studies Program da University of California, Santa Barbara. Concluiu o doutoramento em Materialidades da

Literatura, na Universidade de Coimbra, onde colabora como investigadora do Centro de Literatura Portuguesa (CLP). Foi professora visitante na Universidad de Salamanca e professora convidada na Universidade Federal de São Carlos. Nos últimos dois anos, como visiting scholar, desenvolveu um projeto em Humanidades Digitais na Stanford University.



María Goicoechea es profesora e investigadora del Departamento de Inglés de la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Ha publicado extensamente sobre la cibercultura desde la doble perspectiva de la ciencia-ficción y la literatura electrónica. Sus publicaciones incluyen el volumen editado *Alicia a través de la pantalla. Lecturas literarias en el siglo XXI* (Fundación Germán Sánchez-Ruipérez, 2013) y *Espacios y tiempos de lo fantástico*, con P. Andrade y A. Gimber (Eds.), (Peter Lang, 2010), y los capítulos de libro: “N. Katherine Hayles”, en *Fifty Key Figures in Cyberpunk Culture* (Routledge, 2022) y “Bruce Sterling: Schismatrix Plus (Case Study)”, en *The Routledge Companion to Cyberpunk Culture* (2020).



Rejane Rocha é professora associada da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), onde atua nos cursos de Graduação em Letras e de Pós-Graduação em Estudos de Literatura. É coordenadora do Núcleo Interdisciplinar Literatura e Sociedade, do Centro de Educação e Ciências Humanas da UFSCar, e líder do Grupo de Pesquisa “Observatório da Literatura Digital Brasileira”. Pesquisadora do CNPq, atualmente desenvolve o projeto de pesquisa

“Antologia crítica da literatura digital brasileira”, com financiamento dessa agência.



Sandra Boto é Investigadora Auxiliar da NOVA FCSH, desempenhando funções no Instituto de Estudos de Literatura e Tradição. É também membro da High Performance Computing Chair (Universidade de Évora) e colaboradora do Centro de Literatura Portuguesa (Universidade de Coimbra). Doutorou-se em Línguas, Literaturas e Culturas – Estudos Literários, pela Universidade Nova de Lisboa (2012). A sua investigação de doutoramento foi desenvolvida com o apoio de uma bolsa concedida pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, bem como o projeto de pós-doutoramento “O Romanceiro de Almeida Garrett. A edição crítica integral em formato digital”, acolhido pelo Centro de Literatura Portuguesa e pelo Centro de Investigação em Artes e Comunicação (2013–2019). Ensinou e investigou na Universidad de Huelva, na Universidade do Algarve e na Universitat Autònoma de Barcelona, onde dirigiu o Centro de Língua Portuguesa do Instituto Camões. Da sua experiência docente, destaca-se o ensino de português para estrangeiros, de literatura espanhola e de humanidades digitais.



Sandra Camacho é doutorada em Estudos Comparatistas pela Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, onde desenvolveu o projecto *From the Analogue to Image Retrieval: Concepts of Archival Art in Daniel Blaufuks*. É membro do Centro de Estudos Comparatistas (FLUL), inte-

BIOGRAFIAS

grando a equipa do projecto *P'ARTE: pensar, praticar, partilhar, perturbar, provocar arte*. Tem como principais áreas de investigação o arquivo enquanto prática artística, o arquivo digital e arqueologia dos *media*, estudos interartes e intermedia.



Simão Palmeirim Costa completou o curso de Pintura pela FBAUL em 2007, o Mestrado em *Fine Arts* pela *Central Saint Martins* em 2009 e o Doutoramento em Ciências da Arte, pela FBAUL, em 2016. É curador independente, mediador cultural e investigador colaborador nos centros de investigação CIEBA-FBAUL e IELT-FCSH-UNL, dedicando-se a autores nacionais no âmbito do abstracionismo geométrico em anos recentes, dando particular atenção à obra de Almada Negreiros. Em 2020/21 foi comissário de duas exposições dedicadas à obra de Almada Negreiros: no Mosteiro da Batalha e no Museu Nacional de Arte Antiga.



Teresa Numerico é Professora Associada de filosofia da ciência na Universidade de RomaTre. Foi premiada com a Bolsa Leverhulme na South Bank University (2004–2005). Foi coautora de *Web Dragons: Inside the Myths of Search Engine Technology* (2007, Morgan Kaufmann) e de *The Digital Humanist: A Critical Inquiry* (2015, Punctum Books). O seu trabalho centra-se na história e filosofia da tecnologia e da inteligência artificial e a sua investigação atual incide sobre a ética do *big data*, a equidade dos algoritmos, a governamentalidade algorítmica e as humanidades digitais

críticas. O seu último livro tem como título *Big data e algoritmi. Prospettive critiche* (Carocci, 2021).



Wolfgang Ernst é professor catedrático de Teoria dos *Media* no Instituto de Musicologia e Estudos dos *Media*, Humboldt-Universität zu Berlin. Com uma formação inicial em Filologia Latina e Arqueologia Clássica, e um interesse continuado nas temporalidades culturais, Ernst foi influenciado pela emergente «escola alemã» orientada para a tecnologia. O seu percurso académico centra-se na teoria do arquivo e na museologia, tendo desenvolvido entretanto um interesse particular por materialidades mediais. A sua investigação atual abrange a arqueologia «radical» dos *media* como método, a epistemologia do *tecnólogos*, a teoria do armazenamento técnico, as tecnologias de transmissão cultural, a estética dos *media* micro-temporais e o seu potencial cronopoético, bem como a análise sonora («sonicity») do ponto de vista epistemológico-medial. O seu livro mais recente, publicado em inglês, intitula-se *Technólogos in Being. Radical Media Archaeology and the Computational Machine* (2021, Bloomsbury Publishing).

ISBN 978-989-643-179-2



9 789896 431792 >

PUBLICAÇÕES
FUNDAÇÃO
FERNANDO
PESSOA