

MUSEU DO SAMBA: A IMPORTÂNCIA DOS RECURSOS AUDIOVISUAIS NA SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL

Museu do Samba: The Importance of Audiovisual Resources in Safeguarding Intangible Cultural Heritage

ÚRSULA VIEIRA DE RESENDE¹

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo identificar características presentes nos recursos audiovisuais como aliados à salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, assim como à sua difusão. O estudo de caso foi realizado tendo como objeto o Museu do Samba, no Rio de Janeiro, e, especificamente, com apoio investigativo no Núcleo de História Oral, que utiliza objetos audiovisuais como meio de registrar, organizar e disponibilizar depoimentos de protagonistas da expressão cultural Samba. O Samba também protagoniza uma das maiores manifestações populares do Brasil e um dos maiores atrativos turísticos do Rio de Janeiro: o desfile das escolas de samba. Foram articuladas fontes teóricas referentes à memória coletiva e ao patrimônio, presentes em documentos institucionais, como forma de interpretar as lacunas encontradas nas questões da salvaguarda de registros audiovisuais, que podem levar à perda da memória e ao empobrecimento patrimonial brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE

Turismo; Patrimônio Cultural Imaterial; Audiovisual; Museu do Samba; Rio de Janeiro-RJ [Brasil].

ABSTRACT

This article aims to identify characteristics present in audiovisual resources as allies in safeguarding Intangible Cultural Heritage, as well as its dissemination. The case study was carried out with the Samba Museum in Rio de Janeiro as its object, and specifically with investigative support from the Oral History Center, which uses audiovisual objects as a means of recording, organizing and making available testimonies from protagonists of cultural expression Samba. Samba also stars in one of the biggest popular demonstrations in Brazil and one of the biggest tourist attractions in Rio de Janeiro: the samba school parade. Theoretical sources relating to collective memory and heritage, present in institutional documents, were articulated as a way of interpreting the gaps found in the issues of safeguarding audiovisual records, which can lead to the loss of memory and the impoverishment of Brazilian heritage.

KEYWORDS

Tourism; Intangible Cultural Heritage; Audio-visual; Samba Museum; Rio de Janeiro-RJ [Brazil].

¹ **Úrsula Vieira de Resende** – Doutora pelo PPG-PMUS Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Currículo: <http://lattes.cnpq.br/6463143984059217>. E- mail: ursula_resende@hotmail.com

INTRODUÇÃO¹

Figura 1. Fachada do Museu do Samba, Mangueira, Rio de Janeiro



Fonte: Museu do Samba [Link](#)

O presente artigo busca identificar e justificar a estreita relação entre a salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial e as características peculiares da preservação do Patrimônio Audiovisual. Utiliza-se como estudo de caso a análise dos recursos audiovisuais no processo de salvaguarda das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, tendo como representante o Museu do Samba, instituição que tem como missão atuar como centro de referência de documentação e pesquisa do Samba. A instituição interpreta o reconhecimento da contribuição da população negra para a construção do patrimônio brasileiro buscando o fortalecimento dos sujeitos envolvidos, como registra: “Contribuir para o reconhecimento do que é ser brasileiro através da difusão, promoção e multiplicação do legado da história do samba e empoderamento de seus agentes e comunidades, valorizando a ancestralidade africana” (Museu do Samba).

Como respaldo bibliográfico foram articuladas fontes teóricas de autores de pesquisas consolidadas no tema da memória coletiva e do patrimônio cultural material e imaterial, buscando-se documentos institucionais que efetuassem o registro de manifestações culturais e se relacionem com os atores sociais reconhecidos nestas manifestações. No artigo busca-se mapear e identificar lacunas que afetam as características específicas de salvaguarda do Patrimônio Audiovisual e seus reflexos na preservação do Patrimônio Cultural Imaterial, ao detectarmos estreita relação entre as duas categorias de Patrimônio.

Como ponto de partida devemos refletir acerca da definição de Patrimônio utilizada pelo International Council of Museums [Conselho Internacional de Museus, ICOM]: “Pode ser considerado como patrimônio todo objeto ou conjunto, material ou imaterial, reconhecido e apropriado coletivamente por seu valor de testemunho e de memória histórica e que deve ser protegido, conservado e valorizado” (Desvallées & Mairesse, 2013, p. 74). E complementando: “O patrimônio é um bem público cuja preservação deve ser assegurada pelas coletividades, quando não é feita por particulares”, requalificação da palavra Patrimônio sugerida pela historiadora francesa Françoise Choay (2006, p. 11).

O desaparecimento do Patrimônio, qualquer que seja sua forma, constitui o empobrecimento de qualquer das nações. Assim sendo, como toda categoria, o Patrimônio Audiovisual, analógico e digital, que possa ser inserido como Patrimônio Cultural, deve ser preservado para o benefício da presente e de futuras gerações e ter sua salvaguarda equacionada como uma questão urgente de interesse social. Gonçalves (1996), entende sobre as perdas nas narrativas do Patrimônio Cultural, que compreendemos como apagamento, que a “nação é apresentada sob ameaça de perder sua ‘tradição’ ou sua ‘diversidade cultural’. Mais que isto, essa ameaça é concebida como um risco para o próprio processo de ‘civilização’ ou para o ‘desenvolvimento autônomo’ do Brasil como uma nação moderna” (p. 90).

Em 1980, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura [Unesco], instituiu a data de 27 de outubro como Dia do Patrimônio Audiovisual, como forma de validação e tomada de consciência para a importância desta categoria e a necessidade de medidas urgentes para sua preservação. Trata-se de patrimônio inestimável e forma de afirmação da memória coletiva e fonte de conhecimento, refletindo a diversidade cultural, social e linguística.

Podemos situar o Patrimônio Audiovisual no entrecruzamento de diferentes aspectos: como parte integrante do Patrimônio Cultural Material, pois é representante de objetos físicos que contam a história da evolução da indústria fonográfica, fotográfica e cinematográfica; e como representante do Patrimônio Cultural Imaterial, pois, através da estreita relação entre o tangível e o intangível, registra aspectos visuais e sonoros de bens culturais imateriais. O objeto audiovisual, material e imaterial, tem também caráter documental.

Considerando o audiovisual como fonte de registro, que se adequa à categoria de bens culturais, a museóloga Junia Gomes da Costa Guimarães e Silva aponta a ligação entre políticas públicas, bens culturais e preservação (Mendonça & Silva, 2014). Indica que a preservação de contextos

históricos e culturais, bem como a preservação de registros do Patrimônio Cultural Imaterial, como abordados neste artigo, dependem da sobrevivência dos atributos físicos dos suportes, isto é, a preservação do bem imaterial se articula à preservação do bem material como forma de sobrevivência ao longo do tempo.

Para o presente trabalho, foi adotada como referência teórica a definição de Patrimônio Cultural Imaterial apresentada pela Unesco (2003):

Entende-se por 'patrimônio cultural imaterial' as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Para os fins da presente Convenção, será levado em conta apenas o patrimônio cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais de direitos humanos existentes e com os imperativos de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e do desenvolvimento sustentável.

É importante ressaltar a inovação introduzida pela Convenção da Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da Unesco, que passa a compreender o Patrimônio como um processo dinâmico, para o qual é atribuída a verdadeira importância dos atores sociais, prevendo uma participação ativa das comunidades envolvidas, como afirma Fonseca (2001): "Nessa perspectiva, os sujeitos dos diferentes contextos culturais têm um papel não apenas de *informantes* como também de *intérpretes* de seu patrimônio cultural" (p. 4). Pinto (2013) também esclarece o caráter dinâmico do Patrimônio Cultural Imaterial:

[...] surge a necessidade do envolvimento e participação dos atores sociais na identificação e definição do patrimônio, uma vez que são eles quem decidem que usos formam parte do seu patrimônio, é deles que depende a transmissão dos conhecimentos, das tradições e das técnicas à restante comunidade e gerações. (p.4)

No Brasil, o reconhecimento acerca do Patrimônio Cultural Imaterial desponta na ampliação do conceito de Patrimônio e se concretiza na Constituição Federal de 1988, que reconhece a 'cultura do povo' como Patrimônio, criando dispositivos legais para políticas públicas voltadas para as manifestações da cultura popular. Apesar da Constituição Federal consistir no marco jurídico para reconhecimento oficial do Patrimônio Cultural Imaterial, a tomada de consciência se manifesta anteriormente, na década de 1970, quando os critérios adotados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional [IPHAN] levam a uma nova perspectiva para a

preservação de Bens Culturais. Neste momento, entendeu-se que o Patrimônio brasileiro não deveria se restringir apenas aos monumentos, testemunhos oficiais em que as elites se reconhecem. Compreendeu-se, também, como legítimas as manifestações culturais representativas em que outros grupos da sociedade se identificassem (Fonseca, 2001). Na Constituição Federal de 1988 (Art. 216), Patrimônio é definido como envolvendo “bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira.”

Identificamos, também, a regulamentação de salvaguardas em 2000, com o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial. Para a Unesco (2003), o Patrimônio Cultural Imaterial se manifesta como tradições e expressões orais, incluindo o idioma como veículo do Patrimônio; expressões artísticas; práticas sociais, rituais e atos festivos; conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo; técnicas artesanais tradicionais. Isto é, podemos afirmar que este conceito está relacionado ao entendimento de referências culturais, como apresenta Fonseca (2001, p. 113): “Falar em referências culturais nesse caso significa, pois, dirigir o olhar para representações que configuram uma ‘identidade’ da região e seus habitantes, e que remetem à paisagem, às edificações e objetos, aos ‘fazeres’ e ‘saberes’, às crenças, hábitos, etc.”.

A utilização de recursos audiovisuais, ou multimeios, no registro de expressões culturais teve sua experiência pioneira realizada por Mário de Andrade, em sua Missão de Pesquisas Folclóricas, em 1938:

Também a orientação para o uso dos multimeios como suporte e recurso metodológico na pesquisa etnográfica vinha confirmar tudo aquilo que Mário havia idealizado desde suas viagens etnográficas. A fotografia é a arma essencial na produção de evidências que procuram apreender o outro. Nesta perspectiva, ela é o objeto (fragmento e vestígio do real) e sua descrição. Já o cinema é fundamental para o registro do elemento performático (tradições, gestos, danças, sons e falas). Na sistematização da coleta musical a proposta era aliar o registro mecânico (fonógrafo e filme sonoro) ao registro não mecânico (anotação direta) (idem). (Ramos Nogueira, 2007, p. 263)

Diversos tipos de manifestações culturais pelo Brasil foram registrados em suporte audiovisual como: maracatu, bumba-meu-boi, cocos [embolada, martelo e roda], cantigas de roda, sertaneja, pedintes, cabocolinhos e, principalmente, o toré dos índios Pancarus e a sua festa do umbu; abios, cantigas infantis, sambas, canto de pedintes, canto de carregadores de pedra, reisados, modas, desafios, repentes, lundus, cabaçal, nau catarineta, catimbó. Também

registraram poética e arquitetura populares, manufaturas de violas, entre outros. Para realizar estes registros foi levado na bagagem da expedição liderada por Mario de Andrade, um grande volume de equipamentos em multimeios como apresentado por Ramos Nogueira:

Seis malas e três caixas abrigavam o gravador Presto Recorder, amplificador, 50 caixas de agulhas para a reprodução, microfones com cabos e tripé, válvulas, 237 discos, gerador, aspirador de pó, blocos de papel, 118 filmes fotográficos, 21 filmes cinematográficos, câmera fotográfica Rolleiflex com filtros e lentes, aparelho cinematográfico Kodak, também com filtros e lentes e pastas de couro para guardar os discos. (Ramos Nogueira, 2007, p. 264)

Este acervo foi disponibilizado para consulta posteriormente e *musealizado*, situação em que artefatos são retirados de seu contexto de origem e inseridos no ambiente físico do Museu, onde passam a adquirir a feição de documento; podemos sintetizar como a transmutação de ‘coisas’ em objetos de Museu, através da exposição permanente *Cantos Populares do Brasil: A Missão de Mário de Andrade*, que o grande público teve acesso a partir de 2004 no Centro Cultural São Paulo, na capital paulista, entre outras iniciativas.

A PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL

Atravessamos um momento de transição do objeto audiovisual em película e vídeo [fitas magnéticas e discos ópticos] para o ambiente digital e virtual. Parte-se do pressuposto que todo que qualquer objeto audiovisual produzido em mídias analógicas [usual até as décadas de 1990 e 2000] vai se transformar, em futuro próximo, em um objeto digital. Atualmente qualquer objeto audiovisual, para fins profissionais ou amadores, é produzido em meio digital. E, hoje, a preservação deste formato de mídia atravessa um momento crítico e urgente.

Esta transição pode ser não apenas uma evolução tecnológica – ponto considerado favorável para salvaguarda e difusão de acervos audiovisuais – mas também uma ameaça à guarda e ao acesso à informação contida em coleções, levando-se em consideração o rápido desenvolvimento das tecnologias voltadas para este fim, que são constantemente substituídas por versões mais modernas, e a efemeridade que caracteriza os arquivos digitais. Atualmente, a fabricação de fitas de vídeo em qualquer formato se encontra extinta e, quando ainda disponíveis, estão praticamente em desuso, assim como a película. Futuramente, a maior parte do conteúdo existente em fitas de vídeo se tornará inacessível por obsolescência nos equipamentos em que são armazenados e exibidos. Como lidar com o manuseio das nossas próprias memórias?

No caso do patrimônio audiovisual, o único meio que garante a sua sobrevivência é a digitalização, isto é, a conversão de conteúdo em suportes analógicos para o meio digital. Sem isso, não existe outra opção que a perda de coleções audiovisuais, que inclui o registro e documentação do Patrimônio Cultural Imaterial. Se a informação que, no mundo analógico, poderia ser acessada pelos nossos olhos como em manuscritos do século XVI, por exemplo, hoje é armazenada em um ambiente que só pode ser acessado por aparatos tecnológicos eletrônicos – fator que eleva o custo para seu armazenamento e acesso constantemente.

Tanto a declaração da Unesco / University of British Columbia [UBC], Vancouver (2012) quanto Silva destacam como fator importante na preservação na área audiovisual, a valorização do profissional responsável com formação adequada para tal:

Para dar transparência à área audiovisual e respectivos bens, é preciso que o público compreenda, apoie e valorize os profissionais que nela trabalham, que pressione os responsáveis pelo planejamento e elaboração de políticas para o desenvolvimento do setor. E isso somente acontecerá quando a atividade em questão se tornar socialmente importante (Silva, 2014, p. 30).

Na publicação organizada por Mendonça e Silva (2014), que aborda a relação entre museus e referências culturais, sete artigos destacam relevante questão acerca do audiovisual: a falta de recursos das instituições [principalmente as públicas] no trato dos objetos audiovisuais e na produção de registro em suporte imagético, assim como a descontinuidade administrativa das instituições, interrompendo projetos em andamento. No estudo de caso apresentado no presente trabalho, o registro dos depoimentos gravados pelo Museu do Samba é realizado somente graças a editais disponibilizados por instituições externas ao Museu, públicas ou privadas. No orçamento do Museu não há previsão de verba para realização destes registros.

Podemos mencionar como exemplo, também, a Discoteca do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro [MIS-RJ], que foi contemplada com diversos editais de projetos aprovados por licitação pública, desenvolvendo parceria com outras empresas e instituições para tratamento de acervo audiovisual.

O CENTRO CULTURAL CARTOLA E MUSEU DO SAMBA

A expressão artística e cultural analisada para interpretar a articulação dos recursos audiovisuais ao Patrimônio Cultural Imaterial neste artigo é o samba, mais especificamente o registro das Matrizes do Samba como Patrimônio Cultural Imaterial brasileiro pelo IPHAN, em 2007.

O Centro Cultural Cartola [CCC] foi fundado em 2001 como uma organização sem fins lucrativos, para incentivar a identificação de valores culturais de comunidades como a do Morro da Mangueira, zona norte do Rio de Janeiro, tendo como base a obra de Cartola, sambista, compositor e um dos fundadores da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, tradicional agremiação carnavalesca carioca. Reconhecido como Centro de Referência de Pesquisa e Documentação do Samba do Rio de Janeiro e através da criação de banco de dados com acesso público ao acervo, ampliou-se a preservação da memória do samba e a busca do resgate de suas referências culturais.

O CCC, que mais tarde sofreu processo de transição para Museu do Samba, foi criado como um espaço de memória que buscava salvaguardar o samba como bem cultural, sua valorização, transmissão e reprodução, dando voz aos protagonistas destas manifestações. Estes atores sociais fazem parte de comunidades excluídas, em geral compostas originalmente por população negra, pobre e descendente de escravos. O CCC teve em sua origem a valorização do sambista dando visibilidade à contribuição histórica dessas comunidades na construção de uma das principais referências culturais da nação brasileira. Por exemplo, é lugar comum ver no exterior no país o samba como referência de 'brasilidade'.

Em 2006, o CCC liderou o processo de reconhecimento do samba do Rio de Janeiro como Patrimônio Cultural brasileiro através da produção do Dossiê das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo, que tem por objetivo reunir textos teóricos e documentos que reforçassem sua importância para a cultura brasileira.

Figura 2. Item em exposição no Museu do Samba



Fonte: Úrsula Resende, acervo pessoal], 2016

O Dossiê conta a história do samba no Rio de Janeiro, sua origem, as primeiras manifestações, seu cenário atual, os elementos que o constituem [dança, poesia, religiosidade, instrumentos, bandeiras, entre outros], lista todas as escolas de samba do Rio de Janeiro, mesmo as que já ‘enrolaram a bandeira’ⁱⁱ, os atores sociais, os lugares, e apresenta a justificativa para o registro das matrizes do samba e recomendações de salvaguarda. O Dossiê elenca centenas de nomes reconhecidos no cenário do samba carioca como “depositários reconhecidos da tradição” e “referências na história do samba no Rio” (IPHAN, 2006, p. 121-124).

A iniciativa foi idealizada pela sambista carioca, cantora e compositora, Leci Brandão, que também tem forte identificação com a Estação Primeira de Mangueira, teve coordenação da gestora cultural Nilcemar Nogueiraⁱⁱⁱ e teve em seu corpo de trabalho historiadores, pesquisadores, jornalistas, sambistas e alunos do curso de Gestão em Carnaval do Instituto do Carnaval da Universidade Estácio de Sá.

Figura 3. Itens em exposição do Museu do Samba



Fonte: Úrsula Resende, acervo pessoal], 2016

Com a ressignificação do CCC em Museu do Samba, surgiu um “espaço de memória social que revela o samba como a “expressão cultural” que melhor representa a alma brasileira em sua totalidade coletiva” (Nogueira, 2014, p. 35). O Museu reflete sobre a proteção do Patrimônio não apenas como salvaguarda do passado, mas também como estratégia para o futuro, conscientizando adultos e fomentando em novas gerações o senso de pertencimento. O Museu promove a divulgação do seu acervo através de visitas guiadas, ações educacionais com mestres do samba, seminários, conferências, debates para intercâmbio de conhecimentos acadêmicos, científicos e saberes tradicionais; cursos, oficinas, *workshops*, especialmente para agentes culturais, professores e crianças e jovens de áreas de maior vulnerabilidade social; eventos artístico-culturais, publicações e pesquisa.

A partir de pesquisa de público realizada pela instituição em março de 2024 e fornecida para a produção do artigo, concluiu-se que, de 417 pessoas [público atendido], foi possível avaliar 97 visitantes. Hoje, quase 50% dos visitantes são provenientes do município do Rio de Janeiro, embora o quantitativo de visitantes estrangeiros seja relevante (24,25%). Dentre os perfis analisados, a maior parte se encontra na faixa etária entre 30 e 39 anos (25%) e é do gênero feminino (mais de 75%). O motivo que leva a maior parte do público a visitar o Museu é o desejo de conhecer a história do samba e o que mais surpreende o público na visita são as exposições e o acervo pertencente ao Museu.

O processo de patrimonialização e musealização do samba tem nos recursos audiovisuais um elemento essencial para seu registro e fortalecimento, como podemos compreender na fala de Nogueira:

A musealização, utilizada como estratégia de preservação, objetiva não apenas garantir integridade física de uma seleção de objetos, mas informações relacionadas ao samba, com vistas a fazer conhecê-lo bem nas suas características fundamentais e garantir a transmissão de sua essência a gerações futuras. (Nogueira, 2014, p. 35)

Devemos destacar a relevância do registro audiovisual para a produção do Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, já que parte consistente da pesquisa de fontes [além da bibliografia] se encontra nestes suportes: discografia [gravações em discos 78 R.P.M., discos de vinil, fitas cassete, CDs]; registros audiovisuais [depoimentos gravados, fotografias, filmes e documentários em película, fita VHS ou DVD]. Os recursos audiovisuais permitem registrar a evolução dinâmica desta referência cultural e fortalecem as ferramentas de difusão de informações. São essenciais para a salvaguarda de uma forma de expressão que tem a

sonoridade e a dança [movimento] como principais características. Daí a importância da preservação desses registros, que funcionam não apenas como documentos, mas também como objetos musealizados.

Pode-se ressaltar o papel do Museu do Samba na construção da memória coletiva no Brasil, através da preservação de uma de suas principais referências culturais. Neste ponto podemos compreender por que o museólogo e diretor do Museu de Astronomia e Ciências Afins, Márcio Rangel (2011), sugere que os museus são lugares de memória por excelência, uma vez que “coletam, preservam e expõem os elementos que estão sendo pressionados pelo tempo” (p. 306). No caso dos objetos audiovisuais, além da pressão do tempo, como sofre qualquer outro objeto de museu, são pressionados também pela obsolescência de formatos de mídia e suportes desencadeada pela evolução da tecnologia audiovisual.

Segundo Nora (1993), “os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, [...], porque essas operações não são naturais” (p. 13). Compreendemos, então, que ao convertermos objetos audiovisuais em arquivos, eles atuam como suporte para a lembrança: “o filme-testemunho e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva e através da televisão, da memória nacional” (Pollak, 1989, p. 11). Lembrança partilhada por um grupo, uma nação, lembranças de feitos históricos, experiências e vivências que fazem parte da memória coletiva tem pontos de contato com as memórias individuais. Desta forma, a memória individual se apoia na memória coletiva como forma de legitimação de lembranças. Para Nora (1993):

São lugares, com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos. Mesmo lugares de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memórias e a imaginação o investe de uma aura simbólica. [...] É material por seu conteúdo demográfico; funciona por hipótese, pois garante, ao mesmo tempo, a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vividos por um pequeno número uma maioria que deles não participou. (p. 21)

E, finalmente, sobre a atual facilidade de produção de testemunhos audiovisuais e registros digitais, Nora sistematiza o comportamento da nossa sociedade frente ao rápido avanço da tecnologia e como ela se relaciona com o volume crescente de produção de informação digital. Apesar de ter trinta anos a reflexão permanece atual:

Nenhuma época foi tão voluntariamente produtora de arquivos como a nossa, não somente pelo volume que a sociedade moderna espontaneamente produz, não somente pelos meios técnicos

de reprodução e de conservação de que dispõe, mas pela superstição e pelo respeito ao vestígio. À medida que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez mais prolífero devesse se tornar prova em não se sabe que tribunal da história. [...] Uma estranha vira-volta operou-se entre os profissionais, a quem se reprovava antigamente a mania conservadora, e os produtores naturais de arquivos. São hoje as empresas privadas e as administrações públicas que engajam arquivistas com a recomendação de guardar tudo, quando profissionais aprenderam que o essencial do ofício é a arte da destruição controlada. (Nora, 1993, p. 15)

O Museu do Samba utiliza recursos audiovisuais em duas frentes: a primeira, ainda de forma incipiente – na função Comunicação Museológica – se apresenta em dois vídeos nos módulos expositivos de longa duração que se encontravam em exibição no Museu no ano de 2016 [ano em que o tema do artigo foi pesquisado], permanecendo expostos até os dias de hoje (2024) e visitados para análise crítica. A exposição permanente Samba: Patrimônio Cultural do Brasil, inaugurada em 2005 e hoje desmembrada em outras mostras, apresenta a trajetória do samba e presta uma homenagem aos sambistas, que, apesar da origem humilde, foram capazes de dar início uma das maiores organizações sociopolíticas e culturais do nosso país: as escolas de samba. Na exibição podemos assistir a um vídeo produzido para a proposta de preservação das Matrizes do Samba como Patrimônio Cultural Imaterial. O vídeo tem apresentação da idealizadora do Museu, Nilcemar Nogueira, então diretora executiva do Museu do Samba e neta de Cartola, hoje coordenadora de projetos especiais da instituição.

De início, o vídeo dá voz ao pesquisador Sérgio Cabral, autoridade intelectual do samba, que fala sobre sua história, tipos e principais características. Sua fala é feita na Pedra do Sal, na região portuária do Rio de Janeiro, conhecido como berço do samba, onde surgiram as primeiras manifestações conhecidas, reduto de escravos recém-chegados à cidade. O vídeo dá voz, também, a representantes do mundo do samba, como a cantora e compositora Mart'nália, filha de Martinho da Vila, sambista representativo na história do samba no Rio de Janeiro e no Brasil, que é envolvida com o samba desde a infância. Esta circula com igual desenvoltura tanto na esfera intelectual do samba quanto na comunidade menos favorecida, principalmente na região de Vila Isabel, zona norte do Rio de Janeiro, onde a família tem origens. A passista da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, Tânia Bisteka, também tem voz no vídeo, que busca mostrar parte representativa do universo que envolve desde as manifestações iniciais do samba até a atual construção sofisticada dos desfiles das escolas de samba.

O segundo vídeo é apresentado no módulo expositivo Simplesmente Cartola, em exibição até os dias de hoje, onde são apresentados objetos, fotos, discografia e parte da história do compositor. O vídeo presente neste módulo da exposição é produzido por trechos de reportagens jornalísticas e gravações do cantor e compositor para a televisão. Neste vídeo podemos identificar como a mídia e a cultura de massa se apropriam da manifestação cultural do samba, atuando como uma forma de preservação e difusão. Podemos mencionar o pensamento do antropólogo argentino Néstor Garcia Canclini (1994), coerente com a proposta deste artigo, e que faz a seguinte reflexão sobre o Patrimônio e mídias de grande alcance na população:

Esses intercâmbios são facilitados pelos meios de comunicação de massa, tantas vezes acusados de substituir e matar o folclore. Na verdade, o rádio, a televisão, o cinema e os vídeos e os discos tornaram-se recursos-chave para a documentação e a difusão da própria cultura, para além das comunidades locais que a geraram. São por isso, parte do nosso patrimônio, [...]: sobretudo se levarmos em conta o importante papel de recursos como a música, o cinema e a TV na consagração, socialização e renovação de certos comportamentos. (p. 95)

A segunda frente de utilização dos recursos audiovisuais no Museu do Samba está disponível no Núcleo de História Oral, cumprindo a função museológica de Preservação, a partir do registro, catalogação e documentação de suas manifestações. Sua implantação, em 2009, surge como uma das linhas de ação para estruturação, capacitação, documentação e estímulo à transmissão de saberes e à sua difusão, com o objetivo de registrar a trajetória de personagens que protagonizam esta expressão cultural, dando início ao projeto “Memória das Matrizes do Samba Carioca”. Segundo Nogueira (2014, p. 42), “a oralidade é uma das marcas da forma de transmissão da cultura popular. Apesar do recente interesse acadêmico pela cultura do samba, esta expressão carece de documentos e registros, fato que motivou a criação do Núcleo”.

O Dossiê das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro apresenta de forma consistente a questão da transmissão de saberes através da vivência na cultura do samba:

Nas comunidades, a transmissão do samba se dá pela oralidade e pela vivência. O aspecto presencial é fundamental. Desde pequenas as crianças das comunidades acompanham seus pais, irmãos e vizinhos às quadras das escolas de samba. Como é sabido, é forte a marca da oralidade na cultura popular: a transmissão do conhecimento se dá longe dos compêndios e do ensino formal. Por isso, a expressão escola de samba se reveste de forte significado, porque é, de fato, um espaço privilegiado de transmissão de saberes e fazeres. Ao mesmo tempo, a cultura afro-brasileira é marcada pelo respeito aos mais velhos, aqueles que sabem mais e, portanto, tem mais a dar. (IPHAN, 2006, p. 86)

Além da oralidade e vivência, muitas vezes o samba se manifesta sem cunho comercial, então ao longo de décadas não existiu interesse no registro formal, fato muito comum nas primeiras manifestações no Rio de Janeiro, nas rodas de samba, onde o improviso prevalece. É necessário realizar o levantamento da produção musical, com a recuperação e gravação de letras e melodias de partidos-altos, sambas de terreiros e sambas-enredo, já que uma parte significativa dessa produção das comunidades não dispunha de caráter comercial e não foi registrada. O foco das manifestações registradas se concentra no samba espetáculo, como as escolas de samba, indústria estruturada e, principalmente, com forte apelo comercial. O objetivo do Núcleo de História Oral é amplificar a voz dos sambistas através de seu registro, e para isto os recursos audiovisuais são fundamentais.

Recuperar, gravar e difundir composições hoje guardadas apenas na memória do povo do samba; estimular e fazer circular a produção recente dos mestres e dos jovens discípulos dessas modalidades tradicionais do samba; prestigiar a apresentação dos baluartes, das velhas guardas, e de seus herdeiros musicais – estes são os desafios de um plano de salvaguarda das matrizes do samba no Rio de Janeiro. (IPHAN, 2006, p. 120)

No Núcleo de História Oral são gravados depoimentos de sambistas e personagens do mundo do samba objetivando a salvaguarda deste Patrimônio. No momento o Museu dispõe de aproximadamente cento e cinquenta depoimentos registrados em DVD – mídia hoje obsoleta e carente de ser convertida para o formato digital. Estes depoimentos são coletados após uma extensa pesquisa, colocada em pauta por profissionais ligados à instituição, que relembramos, tem forte identificação com a comunidade do Morro da Mangueira, e coordenados por eles. Em anexo a estes depoimentos são coletados objetos e fotografias doados pelos entrevistados, entrando para o acervo físico do Museu. Os depoimentos não são editados, não tem cortes, sendo arquivados em estado bruto, respeitando o tempo de fala de cada personagem, muitas vezes com baixo grau de instrução e idade avançada, com dificuldade de fala e articulação de ideias. O Núcleo de História Oral é aberto à pesquisa, mas não à visitação, sendo necessário o agendamento com profissionais da instituição. É possível também assistir e consultar os depoimentos registrados e catalogados no Museu com a devida autorização.

O financiamento da gravação desses depoimentos é possível graças a editais e parcerias com outras entidades como Petrobras, IPHAN, Universidade Federal Fluminense - UFF, Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro, entre outras. Como é uma atividade de custo elevado, a gravação e

digitalização não costumam estar previstas em orçamentos de instituições como o Museu do Samba, sendo necessário a disponibilização de fontes externas de financiamento.

CONCLUSÃO

O exemplo da experiência pioneira de Mário de Andrade na Missão de Pesquisas Folclóricas, em 1938, que mencionamos no artigo, mostra como o audiovisual tem importância fundamental no registro, difusão e salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. Assim como no caso das Matrizes do Samba, o objeto audiovisual cumpre o papel de documento – o registro – assim como de objeto musealizado. A gravação de um samba na voz de um sambista já falecido, as imagens amadoras realizadas em rodas de samba informais, sem cunho comercial, onde pode-se registrar o improviso, jamais escrito ou registrado oficialmente, exemplificam a importância destes registros.

Somente através de recursos audiovisuais pode-se guardar esse tipo de memória, de fragmento do real. Por isso entende-se a questão da preservação audiovisual como delicada e urgente. A conservação, por definição, engloba medidas e ações voltadas para a salvaguarda do Patrimônio Cultural Material garantindo sua acessibilidade no presente e para futuras gerações, e ainda, levando em consideração o princípio de conservação preventiva, que são todas as medidas e ações voltadas para evitar e minimizar a deterioração futura ou perda.

Além do Núcleo de História Oral, que atua na preservação dos registros das manifestações do samba, o Núcleo de Pesquisa abriga e conserva também documentos e acervo bibliográfico dedicado ao samba, para acesso e difusão do Centro de Referência de Documentação e Pesquisa do Samba Carioca, disponível para acesso público no formato de banco de dados em rede.

As definições encontradas para compreender o efeito da conservação giram em torno dos procedimentos para manter a integridade dos bens (no caso específico do presente artigo, a mídia física audiovisual, tangível – o objeto: fita, película, CD, DVD – e intangível – a informação contida no arquivo audiovisual) que tenha importância histórica, artística e científica pelo maior espaço de tempo possível.

Para a guarda física deste acervo já existe um consenso e uma metodologia aceitáveis e bem resolvidos. Porém, no meio digital ainda estamos engatinhando. Segundo a carta sobre a preservação do Patrimônio Digital da Unesco, de 2003, as mudanças de atitude não acompanham as mudanças tecnológicas. A evolução digital tem sido excessivamente rápida, as

estratégias de informação e preservação não estão sendo desenvolvidas em uma velocidade condizente. Existe uma ameaça ao potencial econômico, social, intelectual e cultural do patrimônio que ainda não teve sua importância compreendida.

Na última década, Museus e instituições culturais têm dado destaque ao problema da deterioração e efemeridade das suas coleções em meio digital, que possuem uma natureza dinâmica e instável. É preciso pensar em como preservar nosso patrimônio, nossa identidade, em sistemas tão frágeis e vulneráveis como os arquivos audiovisuais, principalmente quando se tornam digitais.

Precisamos também discutir os aspectos políticos e ideológicos destas tecnologias de armazenamento. Como lidar com memórias tão instáveis, que se esgotam juntamente com a duração dos equipamentos e não correspondem aos modelos de catalogação das coleções de Museus e arquivos? E se elas forem apagadas por um erro de sistema? Estamos discutindo os desafios da obsolescência programada afetando as memórias do país, o Patrimônio Cultural Imaterial nacional e, conseqüentemente, sua transmissão para futuras gerações.

E finalizamos o artigo com uma reflexão para o futuro da preservação do samba como bem cultural imaterial salvaguardado através da utilização do Patrimônio Audiovisual, hoje em dia em meio digital: presenciamos a urgência desta preservação por conta da descaracterização desta expressão cultural imposta pela indústria cultural de massa e pelos efeitos da globalização. Tal fenômeno pode levar à perda de características ancestrais como a herança cultural trazida por descendentes de escravos provenientes da África, forte identificação com religiões de matriz africana [temas retratados frequentemente em sambas-enredo até hoje], além da crítica política à desigualdade social e econômica, racismo e preconceito.

Apesar da necessidade da tecnologia audiovisual como forma de preservação, percebemos que, ao longo do tempo, a mídia de massa se apropriou das manifestações do samba – originalmente amadoras, espontâneas, caseiras, improvisadas – convertendo-as no espetáculo televisivo milionário que se apresenta hoje, contraditoriamente ainda promovendo a desigualdade entre classes sociais, tão criticada em letras de samba. Como vivenciamos hoje, existe a nítida separação do ‘espectador’ do espetáculo daquele que produz, cria, trabalha na indústria dos desfiles das escolas de samba.

REFERÊNCIAS

- Brasil. Presidência da República, Casa Civil. (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*. [Link](#)
- Canclini, N. G. (1994). O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. *Revista do IPHAN*, 23, 95-115.
- Choay, F. (2006). *A Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade, Unesp.
- Desvalées, A. & Mairesse, F. (Ed) (2013). *Conceitos-chave de Museologia*. São Paulo: ICOM, Armand Colin. [Link](#)
- Fonseca, M. C. L. (2001). Referências Culturais: Base para novas políticas de patrimônio. *Políticas Sociais – Acompanhamento e Análise [Ipea]*, (2), 111-120. [Link](#)
- Gonçalves, J. R. dos S. (1996). *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ, IPHAN.
- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional [IPHAN]. (2006). *Dossiê Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*. [Link](#)
- International Council of Museums – Committee for Conservation [ICOM-CC]. (2008). *Terminology for Conservation*. [Link](#)
- Silva, J. G. da C. G. (2014). Algumas reflexões sobre as relações entre políticas públicas, bens culturais e preservação: uma abordagem info-museológica. In: E. de C Mendonça & J. G. da C. G. Silva (orgs.). *Bens Culturais Musealizados: políticas públicas, preservação e gestão*. p. 27-32. Rio de Janeiro: Unirio/Escola de Museologia.
- Museu do Samba [Link](#)
- Nogueira, N. A patrimonialização do samba. (2014) In: , E. de C. Mendonça & J. G. da C. G. Silva (Orgs.). *Bens Culturais Musealizados: políticas públicas, preservação e gestão*. p. 33-44. Rio de Janeiro: Unirio/Escola de Museologia.
- Nora, P. (1993). Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História*, (10), 7-28. [Link](#)
- Pinto, C. B. (2013). Museu, comunidade e patrimônio cultural imaterial: um estudo de caso – o Museu da Terra de Miranda. *MIDAS- Revista de Museus e Estudos Interdisciplinares*, (2), s/p. [Link](#)
- Pollak, M. (1989). Memória, esquecimento, silencio. *Estudos Históricos*, 2(3), 3-15. [Link](#)
- Ramos Nogueira, A. G. (2007). Inventário e patrimônio cultural do Brasil. *História*, 26(2), 257-268. [Link](#)

Resende, Ú. V. de. (2024). Museu do Samba: A importância dos recursos audiovisuais na salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. *Rosa dos Ventos - Turismo e Hospitalidade*, 16(2), 246-263. <http://dx.doi.org/10.18226/21789061.v16i2p246>

Rangel, M. (2011). A cidade, o museu e a coleção. *Liinc em Revista*, 7(1), 301-310. [Link](#)

Unesco/UBC Vancouver (2012). *Memória do Mundo na Era Digital: digitalização e preservação*. 26 a 28 de Setembro de 2012 Vancouver, Colúmbia Britânica, Canadá. [Link](#)

United Nations Educational, Scientific, and Cultural Organization [UNESCO]. (2003). *Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial*. Paris. [Link](#)

NOTAS

ⁱ O presente artigo é fruto do trabalho de conclusão da disciplina Seminários de Pesquisa em Museologia e Patrimônio I, ministrado pela Profa. Dra. Elizabete de Castro Mendonça, durante o curso de Mestrado em Museologia e Patrimônio do PPG-PMUS – UNIRIO/MAST (2016).

ⁱⁱ Termo adotado no mundo do samba para referir às escolas que não mais desfilam ou deixaram de existir, podendo ter dado origem a outras agremiações.

ⁱⁱⁱ Neta de Dona Zica, esposa de Cartola até sua morte; tem trajetória pessoal e profissional intimamente relacionada ao samba, especialmente à Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira; uma das criadoras do Museu do Samba, em 2015.

PROCESSO EDITORIAL

Recebio: 19 ABR 24 Aceito: 28 JUN 24