

## XVIII ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – ENANCIB 2017

### GT-3 – Mediação, Circulação e Apropriação da Informação

#### EXPANSÃO DO DOMÍNIO DO ARQUIVO: MEMÓRIA CULTURAL NA CONTEMPORANEIDADE

Giulia Crippa (Universidade de São Paulo – USP)

Ieda Pelógia Martins Damian (Universidade de São Paulo – USP)

#### *EXPANSION OF THE FIELD DOMAIN: CULTURAL MEMORY IN CONTEMPORANEITY*

#### Modalidade da Apresentação: Comunicação Oral

**Resumo:** Este trabalho se propõe a refletir sobre o uso do termo arquivo em relação a coleções e lugares que se constituem a partir de materiais distintos dos documentos contidos em arquivos tradicionais, mas que utilizam este termo para serem identificados. Entende-se como arquivo tradicional aquele que responde à definição de conjunto de documentos produzidos por uma entidade com finalidades administrativas e comprobatórias. Ao longo do trabalho, é possível observar como a definição de documento passou por transformações ao longo do século XX e, por consequência, as definições de documento e de arquivo também sofreram transformações. Estas mudanças implicam em diferentes percepções e apropriações por parte dos usuários. Para entender as possibilidades de mediação destes arquivos “híbridos”, foi selecionado o exemplo de uma instalação permanente que é parte de um percurso museológico. Instalação que, através de uma linguagem mediadora de tipo poético, através de peças de arquivo, oferece ao público caminhos de apropriação não somente do próprio arquivo em sua função comprobatória, mas, também, uma reflexão epistemológica sobre a constituição das memórias através da lógica taxonômica que pertence ao arquivo. Trata-se da instalação permanente de Christian Boltanski dedicada à memória do massacre de Ústica, acontecimento durante o qual, em 27 de junho de 1980, um míssil até hoje de origem desconhecida derrubou um avião civil, matando 81 pessoas entre passageiros e tripulação.

**Palavras-Chave:** Arquivo; Mediação; Memória; Massacre de Ústica.

**Abstract:** This paper proposes to reflect on the use of the term file in relation to collections and places that are constituted from materials distinct from the documents contained in traditional archives, but that use this term to be identified. It is understood as a traditional archive that responds to the definition of set of documents produced by an entity with administrative and verification purposes. Throughout the work, it is possible to observe how the definition of document underwent transformations throughout the XX century and, consequently, the definitions of document and of file also underwent transformations. These changes imply different perceptions and appropriations on the part of users. To understand the possibilities of mediation of these "hybrid" files, the example of a permanent installation that is part of a museological course was selected. Installation that, through a

mediating language of poetic type, through archival pieces, offers the public ways of appropriating not only the archive itself in its evidential function, but also, an epistemological reflection on the constitution of the memories through the taxonomic logic Which belongs to the file. It is the permanent installation of Christian Boltanski dedicated to the memory of the Massacre of Útica, during which, on June 27, 1980, a missile of unknown origin demolished a civil airplane, killing 81 people between passengers and crew.

**Keywords:** File; Mediation; Memory; Massacre of Ustica.

## 1 INTRODUÇÃO

Este estudo se propõe a oferecer um percurso que permita compreender os rumos do desenvolvimento da organização do conhecimento engajada na estruturação da memória cultural.

Foi considerado que é o momento para uma discussão que parece decorrer do fato que o termo arquivo passou por uma forte expansão no seu uso, ampliando-se para abranger situações, lugares e coleções de documentos que, em sua constituição, não cabem nas definições mais clássicas. A questão não implica, obviamente, em respostas unívocas e imediatas, mas revela a necessidade de se intentar algumas reflexões.

Em primeiro lugar, se fez necessário entender que tipologia de arquivos está se desenvolvendo nas últimas décadas (neste trabalho os chamaremos “arquivos “híbridos”, na medida em que contém documentos bi e tridimensionais e não unicamente de natureza administrativa). Em seguida, buscou-se identificar o papel desempenhado pela reflexão em outros campos (histórico, artístico e filosófico) na expansão do sentido do que pode ser chamado de arquivo. Com efeito, parece que o termo arquivo abrange, hoje, uma amplitude semântica não concebível até poucas décadas atrás. O uso do termo arquivo indica, hoje, inúmeras “memórias” que, se de um lado mantêm claros laços com a ideia clássica de arquivo, do outro apontam para algo que extrapola aquilo que, tradicionalmente, lhe pertencia. O intuito deste trabalho é, assim, indagar os mecanismos que engatilharam as mudanças na semântica do termo. Ao indagar os aspectos que envolvem a própria transformação do conceito de arquivo, se torna necessário perguntar sobre o uso e a apropriação cultural que os arquivos híbridos permitem/oferecem, na medida em que se apresentam não unicamente aos usuários em busca do que o arquivo tradicionalmente oferece em termos de informação, mas também aos públicos para os quais eles são expostos.

Em um segundo momento, procuramos um caminho para sintetizar algumas características de suas transformações materiais e conceituais, estabelecendo um percurso interdisciplinar sobre arquivos híbridos e seus materiais. Finalmente, foi observado, em um estudo de caso, as modalidades de formação, desenvolvimento e mediação de um arquivo de natureza híbrida, identificando, em um espaço memorial, as especificidades ligadas ao uso e a comunicação do arquivo: a instalação realizada por Christian Boltanski no Museu para a Memória de Ústica, localizado em Bolonha, Itália.

Com o objetivo de propor um estudo sobre os novos modelos de arquivos que se desenvolveram nas últimas décadas, foi selecionado este exemplo – entre muitos possíveis – que permite observar as tensões que se criam com as definições clássicas de arquivo, bem como a nova dialética que se estabelece entre a ideia de “usuário” de arquivo e “público”, quando o arquivo se transforma em lugar de exposição da memória cultural que organiza uma narrativa sobre si mesmo, através da sobreposição constante entre sua declinação de documento e de monumento.

Fundado pela vontade da Associação dos parentes das vítimas do massacre de Ústica, durante o qual um avião civil, com 81 pessoas a bordo, foi derrubado por um míssil nos céus do Mediterrâneo em 1980, este lugar desempenha, com o apoio da prefeitura da cidade, o papel de espaço da memória e de compromisso para a busca da verdade e da justiça. O lugar, de forte impacto documental e emocional, testemunha a capacidade mediadora das linguagens culturais contemporâneas na circulação e apropriação da trajetória documentária dos acontecimentos.

A discussão, que atravessa pontos teóricos através de um trabalho de revisão bibliográfica, atinge suas questões centrais no estudo de caso escolhido, pois é nele que se encontram os pontos principais da discussão colocados em prática e apresentados ao público através de uma mediação narrativa que só existe encarnada nos documentos apresentados e na apresentação mediada da ordem e das falhas que os arquivos deste acontecimento apresentam.

## **2 DESENVOLVIMENTO**

### **2.1 Tradição**

Orientados pela tradição dos estudos, tem-se o costume de definir arquivo como memória ordenada de natureza principalmente – ainda que não unicamente – escrita. A disciplina que dos arquivos se encarrega, a arquivologia, requer uma definição complexa. Não é uma ciência nem uma técnica, considerando que cada arquivo, apesar das muitas formulas criadas no tempo, se constitui a partir de princípios de ordem e intervenções específicos. Neste sentido, a arquivologia pode ser definida como disciplina que se ocupa do problema da organização das memórias registradas e depositadas em um lugar chamado arquivo.

**XVIII ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – ENANCIB 2017  
23 a 27 de outubro de 2017 – Marília – SP**

O arquivo sempre necessita de um sujeito produtor de seu material, e, mesmo que sua identidade tenha se perdido, é exatamente através da documentação que produziu que tal identidade pode ser reconstituída. Mas se o arquivo é a memória – principalmente escrita- de alguém, qual é a finalidade de sua existência? Como memória registrada de alguém, seu pressuposto fundamental é a própria escrita, enquanto suas finalidades práticas e funcionais, representam, talvez, a diferença primária e substancial entre Arquivo e Biblioteca: o primeiro existe por razões operacionais de memória, a segunda por razões culturais, e é explicitamente ligada à afirmação das visões de mundo contidas não tanto nos livros, mas sim, em sua ordem.

Nos livros e em sua ordem se encontram os pressupostos do dialogo cultural com os usuários, que desfrutam, nesta perspectiva, deste instrumento de memória, enquanto o uso de um documento de arquivo, por muito tempo, foi mais tradicionalmente reservado a operadores de tipo burocrático.

O arquivo, principalmente aquele reservado aos registros escritos, pressupõe a constituição de uma sociedade estruturada de forma a se configurar com funções e papeis diversificados, dotada de estruturas formalizadas, e a categoria dos funcionários se justifica somente no âmbito de uma sociedade que produz mais riqueza do que o necessário e cuja organização requer uma estruturação da memória, isto é, a constituição de técnicas infocomunicacionais formais das necessidades sociais.

Não se trata, portanto, da transmissão das memórias pessoais de quem escreve, a ponto da formalização dos conceitos se tornar extrema. A razão administrativa é tão forte que acaba por adquirir um valor jurídico (o dos documentos com valor probatório). Nisto, também se esta longe de qualquer problemática subjetiva, já que é necessário um confronto com a razão social: não há separação entre as leis objetivas e morais, a questão não é inerente aos arquivos. A formalização máxima corresponde ao máximo da lei.

O lado formal do documento é prioritário em relação à sua função, e no arquivo clássico de registros escritos estabelece-se uma memória gerada por uma entidade com finalidades práticas, administrativas e burocráticas, com uma evidente conotação jurídica, para alcançar as metas propostas pela entidade criadora dos próprios registros de memória.

O documento de arquivo, nascido com as finalidades apontadas, com seu valor jurídico e para ser preservado, se torna memória social com potencialidades históricas e, em sua formalização, adquire um diferente valor somente no momento em que lhe é atribuído um valor cultural.

**XVIII ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – ENANCIB 2017**  
**23 a 27 de outubro de 2017 – Marília – SP**

Resumindo, os valores do documento e do arquivo tradicional se constituem em:

- 1) Práticos e administrativos,
- 2) Jurídicos – e no arquivo de registros escritos isto nunca é perdido
- 3) Culturais.

É no valor jurídico e, principalmente, no cultural que se concentra a discussão deste trabalho, porque ambos requerem avaliações ligadas a diferentes momentos em que o documento foi produzido. Em diferentes momentos, mudam as perguntas que se apoiam nos documentos e, conseqüentemente, muda a perspectiva hermenêutica: os documentos podem ser questionados, tanto a peça individual, bem como o conjunto do arquivo, e a esta memória registrada se endereçam perguntas com base em perspectivas diferentes, que oferecem avaliações distintas dos documentos.

Desde o momento em que o documento estabelece um elo com o passado que representa/symboliza, o mesmo se torna um fato cultural.

Quem é a entidade produtora de um arquivo? É qualquer sujeito, desde o indivíduo até o organismo social mais complexo que se pode imaginar, que se dedica a uma atividade. A memória escrita do arquivo serve para desenvolver suas atividades. O que interessa são as finalidades da entidade produtora, seus recursos e as formas adotadas para alcançar as metas. A entidade individualiza desde o começo de suas atividades esta necessidade e, desde então, é consciente da necessidade de produzir para si esta memória. Com base nesta “memorização” poderá tomar decisões sobre determinadas ações.

Cencetti (1970), arquiteto do sistema de arquivos italianos, afirmava que o arquivo é a entidade, deslocando o plano existencial dentro do próprio arquivo: sem arquivo não há entidade. Mesmo no caso da extinção da entidade produtora, o arquivo poderá substituí-la. Claro, por trás desta afirmação é fácil identificar as características positivistas de uma fé quase cega no documento. Mas, ainda que esta visão tenha sido matizada e, hoje, a crítica documental tenha encontrado um conjunto de metodologias diversas, o sistema que sustenta os princípios dos arquivos italianos decorre dialeticamente desta perspectiva.

Com efeito, se o arquivo é o duplo da entidade que desaparece, não deveriam existir lacunas perdas/subtração/mudança em relação ao que se constituiu. É como se ter as partes de um corpo que devem ser coordenadas no arquivo. O elemento que coordena é o chamado vínculo histórico – ou de arquivo. Isto é, conforme Cencetti (1970), os papéis encontram sua

**XVIII ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – ENANCIB 2017  
23 a 27 de outubro de 2017 – Marília – SP**

ordem na forma através da qual a entidade os produziu. Sem este vínculo, tem-se em mãos somente um conjunto de papéis e não um arquivo.

Não há como, portanto, re/organizar um arquivo, existe somente sua organização estabelecida pela entidade como exata e original, e a intervenção do arquivista consiste em verificar a exatidão deste vínculo.

A definição de Arquivo ligada à Memória como vínculo histórico em registro escrito não coincide no mundo inteiro e nem vale para todas as épocas, e a tradição arquivista italiana e holandesa elaborou o conceito de arquivo como totalidade das coisas e dos fatos (*Universitas rerum*): a totalidade é o arquivo, em que as partes se conectam entre elas pelos vínculos/nexos históricos, entendendo “histórico” não enquanto conceito disciplinar, mas propriamente no sentido da arquivologia, ou seja, que pertence às transformações da entidade à qual o arquivo pertence.

Cencetti (1970) afirmava, portanto, que o arquivo é a entidade produtora ou, melhor, que o arquivo é o espelho da entidade, desenhando assim um arquivo relacionado a uma metodologia particular, derivada de uma cultura historicista, romântico/idealista, que vê o arquivo como desenvolvimento orgânico da entidade.

A memória, porém, só é uma seleção da vida da entidade. Em si, portanto, existe uma seleção no arquivo, na medida em que se trata de uma memória especificamente funcional. A forma de seleção escolhida pela entidade é importante tanto quanto sua ordem.

Desde seu desenho conceitual iluminista, são os museus os deputados à seleção, guarda e visibilidade daquela que Le Goff (1978) define “herança do passado”, isto é, os monumentos. Para o autor, as características atribuídas ao monumento, que encontra seu lugar privilegiado no museu, são suas “capacidades [...] de perpetuar sociedades históricas”, pois são memória compartilhada, “e de remeter a testemunhas só em parte mínima escritas” (Le Goff, 1978, p.38).

O arquivo, por sua vez, pode ser tratado pelo viés de coleção de registro de fatos no respeito do vínculo histórico, isto é, não parte do princípio do documento como peça única, mas pelo conjunto, série, coleção, que respeitam este princípio, ao qual se atribui a estrutura ordenadora.

No século XX, porém, a discussão sobre o “estatuto” do documento é objeto de interesse para campos diferentes que com ele interagem. São documentalistas, historiadores, filósofos e artistas.

**XVIII ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – ENANCIB 2017**  
**23 a 27 de outubro de 2017 – Marília – SP**

No *Traité de Documentation* de Paul Otlet (1934), o autor explica que os livros são os “elementos utilizados para indicar ou reproduzir pensamento considerado em qualquer forma” (OTLET, 1934, p. 9), “(...) um suporte de um dado material e dimensão, eventualmente dobrado ou enrolado, no qual são introduzidos os sinais de alguns dados intelectuais” (OTLET, 1934, p.43). Otlet (1934) propõe uma terminologia enraizada no Documento, com os termos documento, documentação, documentalista, documentar, documentário entre outras. Livros e documentos eram classificados em quatro grandes grupos:

- a) Os documentos propriamente bibliográficos.
- b) Os documentos gráficos, diferentes das publicações impressas e os manuscritos de ordem literária e científica.
- c) Os documentos que, sem ser bibliográficos nem gráficos, são, contudo, equivalentes ou substitutos do livro.
- d) Os documentos resultantes de registro, em todas as formas de dados relativos à administração pública e privada, aos « negócios » (correspondência, notas, relatórios, contas, registros, estados, listas e repertórios, etc.) (OTLET, 1934, p. 124).

Ainda, o autor afirma que “(...) obras de arte estão ligadas à documentação, uma vez que os documentos são definidos como incorporação de dados suscetíveis de reprodução” (OTLET, 1934, p. 247).

Suzanne Briet (1951) define documento como “Qualquer valor concreto ou simbólico, mantido ou registrado com a finalidade de representar, para reconstruir ou para provar, um fenômeno ou físico ou intelectual” (BRIET, 1951, p. 7).

Trata-se de definições em volta das quais se desenvolvem os debates acerca do termo documento, definições que permitem a Le Goff, através das citações de Bloch, Febvre e Samaran, falar de revolução documentária.

Em uma síntese conhecida das discussões no campo histórico sobre documentos, Le Goff (1978) relata que, no final da década de 1920 os fundadores da revista *Annales* insistiam na necessidade de ampliar a definição de documento. Citando Febvre e Bloch, Le Goff ilustra esta tendência: “A história se faz com os documentos escritos, certamente, quando existem. Mas pode ser feita, deve ser feita, sem documentos escritos, se não tiver”, (Le Goff, 1978, p. 41). O “historiador das religiões [...] bem sabe: as imagens pintadas ou esculpidas nos muros dos santuários, a disposição e a decoração dos túmulos podem lhes dizer [...] pelo menos quanto muitos escritos”. Particularmente interessante a citação de Samaran de 1961: “O termo

documento deve ser entendido no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido mediante o som, a imagem, ou em qualquer outra maneira” (Le Goff, 1978, p.41).

Para Le Goff a revolução documentaria promove um elemento crucial para a memória cultural: “tende, com efeito, a promover uma nova unidade de informação [...] que leva à série [...]. Tornam-se necessários novos arquivos [...]. A memória coletiva [...] organiza-se em patrimônio cultural. O novo documento é armazenado e manuseado nos bancos de dados” (Le Goff, 1978, p. 42).

O que se coloca é a necessidade de um tratamento documentário que permita uma interpretação desta polifonia de documentos, já não mais papéis escritos, mas registros de natureza diversa cuja presença, todavia, comprova a existência e as ações de algo/alguém. Mesmo falsificado, um documento afirma isso. Ou seja: os historiadores consideram que um conjunto de imagens, sua observação como elementos de uma série (seja diacrônica, seja sincrônica), atesta algum fato. Neste sentido, são objetos informacionais que se agregam, formando uma nova tipologia de arquivos. Não é por acaso que, no final da década de 1920, uma das primeiras experiências na criação de um arquivo desta natureza, experiência possível somente graças à tecnologia de reprodução fotográfica, se materialize na criação do atlas Mnemosyne realizada por Aby Warburg (2012) e, alguns anos mais tarde, reproposta (ainda que em outros termos e com outros interesses) por André Malraux (1994).

O deslocamento conceitual de documento tem consequências empíricas, pois seguindo a sua lógica, coloca-se em cheque a ideia de arquivo como simplesmente uma série de registros oficiais preservados com finalidades comprobatórias.

Denomina-se arquivos os lugares que preservam as características apresentadas nos registros de memória que cabem nos moldes do arquivo clássico, ao mesmo tempo em que adquirem um papel de destaque textos, objetos e materiais excluídos por muito tempo pelas definições de documento e de arquivo. O tema em pauta se origina, portanto, na reflexão sobre a escolha de chamar de arquivos lugares em que se declinam conceitos plurais de documento e monumento, ampliando o campo do arquivo rumo à necessidade de valorização de objetos e de linguagens que colocam desafios à arquivologia.

Como verificado, o arquivo foi, por longo tempo, considerado como um instrumento ordenado de documentação na base da estrutura memorial do passado, enquanto hoje, em sua definição, encontra-se a invenção em uma construção composta pelos materiais selecionados por grupos ou indivíduos que lhes fornecem forma e conteúdo. Desde que se tornou possível

definir arquivo, nas palavras de Deleuze (2014), como álbum audiovisual de uma época, a visibilidade e a enunciabilidade tornaram-se os estratos das formações históricas que constituem o corpus destes arquivos, os quais, como alerta Foucault (1994), não são acumulação de textos preservados por uma cultura, nem os documentos de seu passado, nem os testemunhos de sua identidade. Também não são as instituições que permitem o registro e a preservação dos discursos a serem lembrados. Para Foucault, arquivo é, em princípio, a lei do que pode ser dito; o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. É um arquivo em que as coisas ditas permitem que os enunciados se articulem em figuras diversas e se combinem entre si em múltiplas relações.

## **2.2 Os fatos de Ústica**

Com base nestas reflexões, a intenção é, agora, estudar um lugar em que os fenômenos descritos possam ser observados e discutidos. Trata-se do Museu para a memória de Ústica, localizado na cidade de Bolonha. Para entender como este lugar se constitui, é necessário rememorar as etapas principais dos acontecimentos que levaram à sua criação.

No dia 27 de junho de 1980, um avião DC 9 da companhia Itavia decola do aeroporto de Bolonha às 20:08, com um atraso de duas horas. Sua destinação é Palermo, na Sicília, onde a chegada estava prevista para pouco depois das 21 hs. O último contato registrado do avião com os controles de terra foi às 20.58. Depois disso, os contatos para iniciar os procedimentos de aterrissagem falharam. Às 21.25 iniciaram os protocolos de busca. A bordo do avião havia 64 adultos, 13 crianças e 4 membros da tripulação. Durante a noite, as buscas foram realizadas na área onde, presumivelmente, o avião desapareceu, e com o raiar do dia afloraram do mar, objetos e corpos (no final das operações, somente 34 deles foram recuperados).

As primeiras hipóteses levantadas falavam de problemas técnicos ou mecânicos na origem da queda, de uma bomba a bordo ou de um míssil. Logo a ideia de problemas técnicos foi abandonada, deixando as outras duas em aberto. Nenhum avanço se realizou até 1986, quando uma reportagem jornalística apontou que o avião fora vítima de alguma ação militar. A partir disso, políticos e intelectuais se mobilizaram, pedindo ao Presidente da República que os acontecimentos fossem esclarecidos, de maneira a não deixar qualquer dúvida sobre a possibilidade de que o desastre fosse resultado de alguma ação militar. Em 1988, na ausência de qualquer resposta, constituiu-se a Associação dos Parentes das Vítimas, na medida em que o silêncio das instituições já alcançava as dimensões de um escândalo.

**XVIII ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – ENANCIB 2017**  
**23 a 27 de outubro de 2017 – Marília – SP**

Na esteira disso, foram realizadas duas campanhas de resgate dos materiais depositados a uma profundidade de 3.700 metros, recuperando cerca de 96% dos destroços do avião. O acontecimento passa a ser objeto das investigações de uma comissão parlamentar de inquérito, que, em 1989, assinalou um conjunto de atividade de ocultação de gravações de radares por parte dos militares. Uma das grandes questões, com efeito, era a falta de sinal do radar ao longo do percurso. Esta falta, porém, dizia respeito aos radares civis, enquanto os militares tinham o rastreamento completo da trajetória do avião, mas não disponibilizaram ou, até, ocultaram os dados. O inquérito judiciário e o da comissão parlamentar chegaram à mesma conclusão: a reconstituição das causas do desastre fora impedida pelos desvios e pelas ocultações de provas por obra da Aeronáutica Militar italiana, conclusão que, em 1992, levou a incriminar os vértices da mesma com a acusação de alta traição, na medida em que foram omitidas informações sobre tráfego militar, sobre uma possível explosão envolvendo o avião civil e os traçados dos radares.

Em 1999, uma sentença estabelece que o acidente ocorreu por causa de uma ação militar de interceptação, isto é: 18 anos depois do acontecimento, foi estabelecido que a queda do avião fora provocada por um míssil disparado durante um conflito militar nos céus do mediterrâneo. Ao lado da tragédia familiar dos parentes das vítimas, foi estabelecida uma responsabilidade pública do Estado, omissa e conivente com segredos militares envolvendo ações de guerra em tempos de paz.

É importante lembrar que, em 1981, a Europa encontrava-se em plena Guerra Fria e que havia problemas ligados à participação da Líbia em ações de terrorismo internacional. Um contexto, portanto, em que não era de se excluir um episódio de guerra “quente”, que os aparelhos do Estado, porém, escolheram ocultar para favorecer iniciativas militares ligadas aos interesses petrolíferos.

Com finalidades ligadas ao inquérito, no entanto, os destroços do avião foram montados em um hangar, em volta de um suporte metálico e, em 2007, foram transferidos para o local escolhido para ser um museu aberto ao público, em Bolonha, inaugurado no dia 27 de junho do mesmo ano, integrando o sistema museal da prefeitura da cidade.

Apesar de ter sido oficialmente estabelecida a verdade ligada à queda do avião, isto é, sua causa foi um míssil disparado naquela noite, não foi estabelecida a dinâmica da ação, nem os envolvidos. Com base nesta falta de verdade, em 2008 o judiciário italiano reabriu o inquérito.

### **2.3 Arquivo – Obra de Arte – Arquivo**

Como um infinito circular, a instalação central do museu não é propriamente o museu, mas somente uma de suas partes, a mais emocionalmente e envolvente por intensidade, capaz de testemunhar quanto as linguagens culturais contemporâneas que se revelam importantes na mediação da memória dos acontecimentos passados. Este arquivo, que se torna obra de arte, sem perder sua função de arquivo em momento nenhum, é parte de uma escolha narrativa memorialista. De que memória se fala aqui? Em princípio, da construção de um discurso jurídico que estabeleceu várias “verdades”, ao longo dos anos, desde a queda do avião Itavia IH 870, em 1980.

Primeiro, sem vestígios, nem perícia, na manhã seguinte ao acidente, afirmou-se que a causa provável era devida a problemas técnicos ou mecânicos. A queda do avião e a busca das causas produziu uma primeira documentação. No entanto, foram retirados os primeiros vestígios aflorados (objetos, pertences) e os 34 corpos, gerando uma documentação material incompleta. Estes elementos integraram um inquérito, tornaram-se elementos a serem catalogados e “arquivados”, documentos comprobatórios, ao lado da produção em papel da constituição do processo. Os registros de natureza diversa devem ser associados, ao longo do tempo, registros de gravações vocais, como a última gravação da voz do comandante do voo, as gravações militares que, aos poucos foram aparecendo, os registros dos traçados dos radares da Aviação militar...

A partir de 1991, a recomposição dos escombros do avião integra a documentação. As partes recuperadas são essenciais para a reconstituição das causas do acidente. Trata-se de uma documentação parcial, uma carcaça incompleta, assim como incompletos são os documentos fornecidos pelos escalões militares. Todavia, é esta documentação parcial, incompleta e fragmentada que permite, em 1999, emitir a sentença de que houve interceptação militar e que o avião civil foi derrubado por um míssil.

Houve uma batalha nos céus da qual, todavia, ainda não se conhecem os atores, as razões, mas somente o desfecho, trágico. Assim, com estes arquivos fragmentados, com esta reconstituição parcial da qual o avião é a materialização, a evidência, um novo inquérito é aberto em 2008. A carcaça do avião, no entanto, em 2007, é transferida do hangar onde se encontrava, no aeroporto militar de Prática di Mare, próximo de Roma (portanto, a disposição somente das autoridades), para Bolonha, em um espaço ainda sem paredes nem teto: as partes,

**XVIII ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – ENANCIB 2017**  
**23 a 27 de outubro de 2017 – Marília – SP**

principalmente a gigantesca cauda, intacta, são depositadas neste espaço, em volta do qual paredes e teto são construídos em seguida.

O museu encena, na sua parte central, o arquivo como ele é, de maneira clara: cada peça, fragmento encontrado foi pacientemente encaixado no seu lugar, em uma grade metálica. Cada peça é um documento que constitui este arquivo, que compõe o processo, cada uma ao lado de um buraco, se une à outra. Não se trata somente de uma metáfora, que se torna evidente pelo tamanho, do arquivo que, ao longo dos anos, foi se constituindo, entre mentiras e omissões. Cada peça de metal é, literalmente, um documento deste arquivo, o conjunto destas peças são um fascículo, com suas faltas e perdas ao lado das evidências. Cada documento em metal se torna visível, torna visível um fato e seus silêncios. O arquivo, ou uma parte dele, é exposto como parte essencial da narrativa que o conjunto do museu quer relatar. O arquivo, suas peças recolhidas em alta profundidade no mar se expõe aos olhos do público como substituto, espelho inevitável dos acontecimentos. Um documento que se torna monumento, um monumento ao que o sustenta, o arquivo, através de suas evidências e de seus silêncios, onde as peças faltam. A cauda está praticamente intacta. As asas, separadas do corpo, reconstituídas quase por inteiro. O corpo do avião, um puzzle de fragmentos reunidos de maneira cuidadosa, se baseando nas características técnicas específicas do modelo do avião: não há erro. Nisso, este arquivo é ordenado, cada documento presente está no seu lugar de origem. Faltam muitos documentos, muitas partes, o interior do avião é oco. Este é, porém, somente um arquivo que se revela de maneira “gigante”, “evidente”, nestas presenças e lacunas. Com este arquivo nas mãos, ao lado das gravações militares que, aos poucos, foram aparecendo, se estabelecem verdades, em uma batalha entre o poder e as omissões do Estado e as famílias das vítimas, entre a sociedade civil que precisa saber o que aconteceu, encontrar os responsáveis.

Ao lado da exposição da carcaça do avião, arquivo público – no sentido mais amplo possível – encontram-se grandes caixas pretas fechadas. Novamente, há um sentido metafórico, relativo à caixa preta do avião. Um segundo sentido, porém, se constrói: nestas caixas o olhar do público não pode penetrar. É um outro aspecto do arquivo, que aqui é exposto, ainda que fechado. De fato, o que está contido nas caixas não é segredo e, neste caso também, comprova – ou comprovou alguma coisa: identidades, por exemplo.

Se trata de:

Agendas, agenda Snam de 1980, cartas, folhas, talão de cheques, carteiras, materiais Snam Projetos, comprovantes da loteria, caixas de lápis de cor, canetas, revistas, dicionário inglês-italiano, romances (de Cassola, de

**XVIII ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – ENANCIB 2017**  
**23 a 27 de outubro de 2017 – Marília – SP**

Bevilacqua), biografia de Enzo Ferrari por Enzo Biagi, manual de soldadura, ferramentas de trabalho, cabo elétrico com tomada, luvas, chaves, cintos, óculos, caixas de óculos, guarda-chuva dobrável, câmera fotográfica, películas, rádio portátil, despertador de viagem, tabaco, xícara, copos, talheres de viagem, trousse de banho em tecido, beauty-case em plástico, pentes, escovas, tesourinhas, escovas de dentes, pastas de dentes, escova de unhas, shampoo, laque de cabelos, tampões de ouvido, protetores solares, desodorantes, cotonetes, creme de barbear Palmolive, barbeadores, colírio, pó-de-arroz, bobes, spray para o mau hálito, spray para o nariz, pílulas, esponjas, espelhinhos, secador de cabelos, camisinhas, vidrinho “Primizia” de íntimos, máscaras de mergulho, bocais, barbatanas, facas, facas de mergulhador, trajes de mergulho, esteiras de praia, raquete de tênis, estilingue em couro, boneca. (BOLTANSKI, SEBASTE e MALOSSI, s.d., p.2).

Ainda, há roupas e sapatos femininos e masculinos, bolsas e malas. Trata-se dos pertences das vítimas, recuperados do fundo do mar e arquivados, marcas das vidas perdidas, dos indivíduos, dos afazeres cotidianos. Sua existência comprova, na medida do possível, a presença e a ausência destas vidas. São parte do arquivo gerado e guardado ao longo deste processo, documentos presentes nas caixas, mas não diretamente acessíveis aos olhares. A qualquer momento poderiam ser recuperados para necessidades comprobatórias. A existência, a presença destes objetos é esclarecida pelos panfletos do museu. Ainda assim, esta parte do arquivo é invisível. Estes objetos carregam as identidades dos falecidos, são os fetiches de quem os carregou. Na medida em que nem todas as vítimas foram encontradas, as caixas pretas representam um “enterro simbólico”, um monumento que afirma a presença das vítimas, mas não desvela suas intimidades. É um arquivo que comprova, mas que pertence ao espaço dos falecidos e de suas famílias.

O público, quem está em busca de maiores detalhes documentários, pode ter acesso ao inventário/catálogo fotográfico completo e “classificado” por categorias: tratando-se de um arquivo, os objetos são tratados como documentos, em série. Todas as roupas, todos os calçados, todas as ferramentas de trabalho, todos os objetos de lazer são fotograficamente registrados, sem nomes, sem legendas. São séries de objetos comuns, sem donos, que pertencem a todos nós. Reconhecemos os objetos, e eles nos reconhecem, no anonimato do arquivo.

A mediação escolhida procura oferecer ao público a despersonalização de objetos pessoais que se tornam documentos, atos comprobatórios, que seguem uma lógica de catalogação de arquivo, não de museu, em que a identidade dos objetos adquire destaque.

Através da representação fotográfica se domina um critério taxonômico útil em um arquivo. Porém, este critério é proposto nas fotografias, são elas que propõem este arranjo entre todos os possíveis; de fato, nas caixas pretas, os objetos não seguem esta ordem. Se as caixas fossem abertas, a partir dos documentos nelas presentes, seria possível escolher outros critérios taxonômicos.

Boltanski oferece esta sequência: avião, caixas e fotografias, nesta ordem (primeiro, é inevitável, percebe-se o avião, depois as caixas e, por último, se realmente quiser adentrar, os documentos fotografados, organizados de forma a oferecer séries. Desta maneira, coloca em exposição uma parte de arquivo relativo ao massacre de Ústica e, ao mesmo tempo, os problemas que este arquivo carrega:

- 1) A parte de arquivo constituído pelas peças do avião em volta da estrutura de sustentação metálica afirma algo que se coloca em plena vista. Os documentos ordenados são evidências, as ausências também são visíveis.
- 2) O público é informado de maneira genérica do conteúdo das caixas: pertences das vítimas. Aos olhos, são apresentadas somente estas embalagens pretas.
- 3) Se quiser saber mais sobre o conteúdo, será necessário procurar, folhear um inventário, em que se encontra a representação dos documentos, ordenados por categorias; o critério deste inventário fotográfico é dado, agora, com ele em mãos, cada um pode contar uma história. Em sua objetividade de arquivo, os documentos dizem o que lhe permite dizer, dos outros e, ao mesmo tempo, de nós mesmos.

#### **2.4 Mediação da Informação: a poética de Boltanski**

O fio condutor do trabalho de Christian Boltanski (1944) é o tema da morte e da memória, materializado nas marcas do cotidiano de roupas, calçados e outros pertences que costuma colocar em estantes, vitrines, carrinhos, imitando, muitas vezes, os displays dos museus. Descontextualizados, isolados, encenados dramaticamente, os objetos escolhidos por Boltanski aparecem como destroços de uma civilização desaparecida. [...] materializam instalações solenes, melancólicas, no limiar entre o armazém, o relicário e o mausoléu. (BALDACCI, 2016, p. 136). A perda é, assim, o tema central do artista: de objetos – como aqueles instalados em estantes –, de memórias – impressas nas inúmeras fotografias muitas vezes anônimas –, de

**XVIII ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – ENANCIB 2017**  
**23 a 27 de outubro de 2017 – Marília – SP**

conhecimentos – como aqueles reclusos nas latas empilhadas que formam arquivos inacessíveis e de corpos – nas instalações de quartos com camas vazias.

Como diz Assman (2011, p. 402):

Em alguns de seus trabalhos o processo de esquecimento coloca-se em primeiro plano, como um embaçamento progressivo, enquanto em outros, cápsulas vazias e restos são visualizados depois que a vida e a atividade humana se retiram deles. São salas compostas de modo minimalista, nas quais os visitantes entram com um certo estado de espírito e nas quais se levam a cabo experiências subjetivas de esquecimento, perda e morte.

O trabalho de Boltanski no Museu para a Memória de Ústica busca tornar visível quem/o que está ausente. No caso da instalação do museu, o artista opera em um espaço e com materiais sobre os quais não pode intervir de maneira direta (como a carcaça do avião). O artista, porém, realiza uma intervenção no espaço, construindo um percurso – e uma narrativa – de natureza curatorial dentro do espaço. Com seu trabalho, Boltanski converte o conjunto do arquivo representado pelo avião e pelos pertences em evidências legíveis para o público, demonstrando que a recordação é conhecimento na medida em que se constitui a interligação de arquivos que fornecem dados sobre indivíduos e histórias correspondentes. A linguagem cultural de Boltanski permite que os visitantes cruzem histórias pessoais com a história de um processo civil, em cujos arquivos foram deformados e amputados fatos e vidas. Nesta instalação, o tema mediado é o dos corpos ausentes e perdidos, da memória truncada e dos arquivos falhos. A instalação se desenvolve, de fato, em volta de algo que o artista não pode mudar/transformar, isto é, as partes do avião: um arquivo, ainda que incompleto, que possui sua ordem. As caixas pretas e as fotografias constituem os elementos em que a fronteira entre a evidência e o arquivo torna-se movediça. O fato dos pertences não serem visíveis diretamente, mas somente de forma mediada por um inventário fotográfico que estabelece uma possível ordem do documentos, propõe aos públicos o desafio da própria ordem da memória de um arquivo, através de uma linguagem artística que desfruta do poder das metáforas visuais e materiais: a noção de caixa preta pertence ao senso comum, fazendo com que boa parte do público associe esta noção com determinados objetos e conceitos: a caixa preta de um avião contém respostas, pois é o registro do avião. Por outro lado, a ideia de caixa preta se relaciona também ao incógnito, ao desconhecido, neste caso, os objetos que se sabe estarem contidos, mas que não se pode ver. Somente suas representações anônimas, ordenadas por sujeito, em uma série de fotografias levam o público à percepção de que se trata de objetos que não pertencem a

indivíduos específicos, mas a qualquer um de nós. Ao mesmo tempo em que se reconhece o objeto como potencialmente nosso, como em um qualquer catálogo de objeto, sua contextualização na trajetória da instalação nos obriga a considerar que se trata de objetos de alguém não identificado como proprietário em lugar nenhum, que caiu no mar há 37 anos atrás.

O percurso oferecido pelo artista através de uma passarela quadrada em volta dos destroços e das caixas, que permite uma visão a 360º, é ladeada por 81 espelhos negros, um para cada vítima, como janelas de um avião enegrecidas por fumaça, na qual o público se vê parcialmente refletido. O espaço é iluminado por 81 lâmpadas, que palpitam seguindo o ritmo de um respiro, até quase apagarem, antes de a luz se intensificar novamente. De cada espelho se ouvem gravações, murmúrios de vozes adultas e infantis, confusas uma com a outra. São breves frases, reflexões comuns sobre afazeres, projetos, preocupações e anseios cotidianos que todos (re)conhecem. Lembretes de que o que/quem está nos espelhos enegrecidos são outros (de) nós.

### **3 METODOLOGIA**

O trabalho é parte de uma pesquisa maior, dedicada ao tema de como se constitui a memória em nossa época. Trata-se de uma pesquisa qualitativa que se realiza através de:

- 1-) Revisão bibliográfica da produção acadêmica focada tanto na história da memória bem como na literatura dedicada às instituições a ela prepostas e à sua organização.
- 2-) Estudo de casos. O estudo de caso típico geralmente envolve uma organização ou comunidade, e o pesquisador comumente faz uso do método de observação participante (em qualquer de suas variações), juntamente com outros métodos mais estruturados, como entrevistas, uso de questionários. O estudo de caso costuma visar um duplo objetivo: chegar a uma compreensão abrangente do grupo em estudo e, ao mesmo tempo, estabelecer desenvolvimentos teóricos mais abrangentes sobre regularidades do processo e estrutura social. A este respeito, selecionamos algumas instituições, uma das quais é o Museu aqui estudado.

O trabalho envolve três abordagens concomitantes que se alimentam reciprocamente:

- A. Um eixo “vertical”, de revisão bibliográfica da constituição das estruturas diretrizes que norteiam a identificação das práticas no âmbito da memória;

- B. Um eixo “transversal”, dedicado à reflexão sobre as instituições e suas transformações ao longo do tempo;
- C. Um eixo “horizontal”, envolvendo os estudos de caso.

A discussão aqui apresentada atravessa pontos teóricos através de um trabalho de revisão bibliográfica das definições de arquivo e seu uso. Nesse sentido, procurou-se marcar os elementos essenciais que constituem seu conceito, os materiais e práticas como desenvolvidas no tempo. Em um segundo momento, se pretendeu atingir as questões centrais através do estudo de caso escolhido, pois é nele que se encontram os pontos principais da discussão colocados em prática e apresentados ao público através de uma mediação narrativa que só existe encarnada nos documentos apresentados e na apresentação mediada da ordem e das falhas que o arquivo ligado a este acontecimento apresenta. Esta parte do trabalho se desenvolve através das observações desenvolvidas ao longo de um conjunto de visitas no Museu da memória de Ústica.

#### **4 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Arquivo como arquivo, arquivo como obra de arte, arquivo mediado para pensar o que é arquivo, hoje, através de uma linguagem que se direciona para evidências. Documentos em volta dos quais se elabora um percurso narrativo de tipo poético, mediando a memória constituída por documentos no sentido que a eles é dado pelo século XX. Um arquivo que não perde sua função de arquivo, mas que se expõe, para ser discutido como coleção de registros que respeitam o vínculo histórico, isto é: não se expõem documentos individuais, não se expõem monumentos selecionados, apesar da aparência monumental dos vestígios, dos restos da aeronave. A linguagem de Boltanski não é monumental. É um artista que, ao longo de sua carreira, escolhe estratégias antimonumentais (ZEVl, 2014), ligadas ao arquivo em todas as suas declinações. Na medida em que se pensa os arquivos em termos disciplinares da arquivologia clássica, acabamos deixando frequentemente de lado a existência de arquivos “híbridos” tais quais foram preconizados pelos historiadores ligados à Escola dos *Anais*, pelos documentalistas e neodocumentalistas, pelos historiadores da cultura e pelos filósofos.

**XVIII ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – ENANCIB 2017**  
**23 a 27 de outubro de 2017 – Marília – SP**

A questão que se coloca na mediação de arquivos, como o caso da instalação do museu dedicado ao massacre de Ústica é a da memória do futuro, da constituição, da circulação e da apropriação de arquivos para o amanhã.

Um museu baseado em um arquivo, que se constitui, portanto, de listas:

Enumeração, lista, inventário, catálogo, registro, etc. (o *et caetera* também pressupõe uma lista). *Lista*: “folha de papel na qual se elencam coisa de material sólido” (1327, Cecco d’ Ascoli). ‘Lista civil’, ‘lista de proscricção’, ‘lista eleitoral’, ‘lista dos passageiros’. [...]

*Elenco*: ‘lista compilada com oportuna ordem’, do grego *élenchos* ‘reprovação’, ‘demonstração’, ‘prova que refuta’, de *elénchein* ‘convencer de um erro, refutar’ (‘lista de provas de refutação’).

Mas, também: culpar, descobrir, convencer de um torto, provar, indagar, demonstrar, acusar (Ésquilo, Sófocles). *Catálogo*: ‘lista ordenada de nomes ou objetos’ (1292, B. Giamboni), do grego *katálogos* ‘enumeração, lista’, de *katalégein* ‘escolher’. Poesia ‘catalogica’ (Homero, Hesíodo). *Inventário*, do italiano antigo *invento* ‘encontrado’ (1306, Iacopone), mas já presente no latim tardio *inventarium* com o sentido de ‘lista, enumeração’, para ‘encontrar’ aquilo que está no lugar, onde foi redigido. O terço também é uma lista – enumeração, catálogo e poema, vestígio e oração de nós, falantes e mortais.

História de palavras e de coisas, palavras como coisas. Provas, testemunhas. Encontradas, enumeradas, registradas. Submersas e salvas, arquivadas. Arquivar: escolher, interpretar, preservar vestígios – que, de outra forma, se apagam. Onde começa um arquivo, onde acaba? “O arquivo não é relativo ao passado, é relativo ao futuro” (Jacques Derrida). (BOLTANSKI; SEBASTE; MALOSSI, s.d., p. 1).

## REFERÊNCIAS

ASSMAN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Unicamp, 2011.

BALDACCI, Cristina. **Archivi impossibili**: un’ossessione dell’arte contemporanea. Cremona: Johan & Levi, 2016.

BOLTANSKI, Christian, SEBASTE, Beppe e MALOSSI, Fabio. **Lista degli oggetti personali appartenuti ai passeggeri del volo IH 870**. Bologna: Comune di Bolgna, s.d.

BRIET, Suzanne. **Qu’est-ce que la documentation**. Paris: EDIT, 1951.

CENCETTI, Giorgio. **Scritti archivistici**. Roma: Il Centro di ricerca, 1970 (Fonti e studi di storia, legislazione e tecnica degli archivi moderni, 3).

DELEUZE, Gilles. **Il sapere**: curso su Michel Foucault (1985-1986) – 1. Verona: Ombre Corte, 2014.

**XVIII ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – ENANCIB 2017**  
**23 a 27 de outubro de 2017 – Marília – SP**

FOUCAULT, Michel. **L'archeologia del sapere**: una metodologia per la storia della cultura. Milano: BUR, 1994.

LE GOFF, Jacques. **Documento/Monumento**. In: AA.VV.: *Enciclopedia Einaudi*, vol. V (pp. 39-48). Torino: Einaudi, 1978.

MALRAUX, André. **Il museo dei musei**. Milano: Leonardo, 1994.

OTLET, Paul. **Traite de documentation**: le livre sur le livre. Bruxelles: Editiones Mundaneum-Palais Mondial, 1934.

WARBURG, Aby. **L'Atlas Mnémosyne**. Paris: INHA, 2012.

ZEVI, Adachiara. **Monumenti per difetto**: dale Fosse Ardeatine alle pietre dell'inciampo. Roma: Donzelli, 2014.