

ISSN 2447 - 4177

ARQUIVO EM CARTAZ 2021

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE ARQUIVO

FECHADO PARA OBRAS

ARQUITETURA

Cenário, imaginação
e personagem do cinema

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
E SEGURANÇA PÚBLICA



ARQUIVO NACIONAL

Arquitetura

Cenário, imaginação e
personagem do cinema

Copyright © 2021 Arquivo Nacional
Praça da República, 173
20211-350 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil
Telefones: (55 21) 2179-1253



Esta obra está licenciada sob uma Licença Creative Commons
– Atribuição CCBY 4.0, sendo permitida a reprodução parcial ou
total, desde que mencionada a fonte.



Presidente da República
Jair Messias Bolsonaro

Ministro da Justiça e Segurança Pública
Anderson Gustavo Torres

Diretora-geral do Arquivo Nacional
Neide Alves Dias De Sordi

Coordenadora-geral de Acesso e Difusão Documental
Patrícia Reis Longhi

Coordenador-geral de Administração
Leandro Esteves de Freitas

Coordenadora-geral de Gestão de Documentos
Mariana Barros Meirelles

Coordenadora-geral de Processamento e Preservação do Acervo
Aluf Alba Elias

Coordenadora-geral regional no Distrito Federal
Larissa Candida Costa

Coordenadora de Documentos Audiovisuais e Cartográficos (substituta)
Mariana Monteiro

Coordenadora de Pesquisa, Educação e Difusão do Acervo
Leticia dos Santos Grativol

Coordenador de Preservação do Acervo
Tiago César da Silva

Ministro do Turismo
Gilson Machado Neto

Secretário especial da Cultura
Mario Frias

Secretário nacional do Audiovisual
Bruno Graça Melo Côrtes

Diretor do Departamento de Políticas Audiovisuais
Roger Alves Vieira

Coordenadora-geral do Centro Técnico do Audiovisual (substituta)
Valquíria Salgado Quilici

Realização
Arquivo Nacional
Centro Técnico do Audiovisual

Curadoria
Denise de Moraes Bastos
Mauro Domingues

Coordenação Executiva
Januária Teive
Sylvana Cotrim Lobo

GRUPO DE TRABALHO ARQUIVO EM CARTAZ

Antonio Laurindo (Revista Arquivo em Cartaz)
Carlos Eduardo Marconi (Oficina Lanterna Mágica e Oficinas Técnicas)
Cláudia Tebyriça (Arquivo Faz Escola)
José Marcio Rangel (Comunicação)
Leandro Hunstock (Oficinas Técnicas)
Luciana Peralva (Identidade Visual)
Maria Elisa Bustamante (Mostra Competitiva)
Valéria Morse (Arquivos do Amanhã)
Viviane Gouvea (Debates e Encontro de Pesquisadores)

REVISTA ARQUIVO EM CARTAZ

Edição e pesquisa de imagens
Antonio Laurindo
Preparação de originais e revisão
José Claudio Mattar
Mariana Simões
Projeto gráfico
Alzira Reis
Arte da capa e diagramação
Wiliam Vezaro

Imagem da capa
Cinema Madrid. Rio de Janeiro, 1973. Correio da Manhã. Arquivo Nacional.
BR RJANRIO PH.FOT.204.9

Tradução em Libras:
Felipe Andrade e Raissa Deiró

Exibição:
ORIGINOU

Produção:
MEMÓRIA ABILIA FILMES
Meu Sertão

Realização:

CENTRO
TÉCNICO DO
AUDIOVISUAL

SECRETARIA NACIONAL DO
AUDIOVISUAL

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
ARQUIVO NACIONAL

MINISTÉRIO DA
JUSTIÇA E
SEGURANÇA PÚBLICA

**PÁTRIA AMADA
BRASIL**
GOVERNO FEDERAL

novembro | 2021



Apresentação	5
Antonio Laurindo	
Arquitetura: cenário, imaginação e personagem do cinema	7
Denise de Moraes Bastos	
Mauro Domingues	
A visão apurada de Mário Carneiro	12
Mauro Domingues	
Espaço, tempo e imagem na obra de Rachel Sisson	17
Marta Prochnik	
A arquitetura nas gavetas do Arquivo Nacional: memória preservada	23
José Luiz Macedo de Faria Santos	
Arquitetura do transe: a influência das sobras	31
Joel Pizzini	
O acervo audiovisual de Max Stahl e a independência de Timor-Leste: patrimônio e identidade, história e memória	37
Marcelo Nogueira de Siqueira	
Curadoria digital e curadoria social: convergência necessária aos equipamentos e instituições culturais	48
Maria José Vicentini Jorente	
Digitalizar, preservar, pesquisar: direitos culturais como limitações aos direitos autorais	60
Walter Couto	
Notas sobre a difusão de acervos arquivísticos em redes sociais digitais	69
Denise de Moraes Bastos	
O resgate na memória da televisão	77
Luciana Savaget	
Rio de Janeiro: direito à cidade	84
Claudia Tebyriçá	
Relato de experiência: reserva técnica do Centro Técnico do Audiovisual	92
Suély C. Góes Balo	

Apresentação

Antonio Laurindo
Editor

A edição 2021 do Arquivo em Cartaz – Festival Internacional de Cinema de Arquivo tem como tema *Arquitetura: cenário, imaginação e personagem do cinema* e busca explorar a multiplicidade de nexos que se estabelecem entre cinema e arquitetura, nas escalas da casa e da cidade. Em consonância com essa temática, foi concebida mais uma revista *Arquivo em Cartaz*, que procura oferecer um diálogo entre a linguagem escrita e a iconografia dos acervos custodiados pelo Arquivo Nacional.

Para além das reflexões acerca da relação entre cinema e arquitetura, assuntos fundamentais para o cinema de arquivo, como o processamento técnico, acesso e difusão de acervos e a preservação audiovisual, são desenvolvidos por articulistas convidados das mais diferentes áreas do conhecimento e com diversas experiências profissionais. A revista *Arquivo em Cartaz* apresenta, de forma gratuita, conteúdo essencial para quem deseja se aprofundar nesses temas.

A edição deste ano contempla textos com perfis de pesquisa acadêmica, relatos de experiências e depoimentos pessoais, formando uma coletânea com referências importantes para a produção de conhecimento no campo da arquivologia, do cinema e da preservação audiovisual.

As imagens dos acervos do Arquivo Nacional reproduzidas na revista podem revelar o espaço público como um lugar de disputa e de constantes modificações por meio de construções, demolições e apropriações/desapropriações. São imagens que extrapolam a ideia equivocada de arquitetura como experiência apenas contemplativa e bela.

Esta edição contribui para a consolidação do Arquivo em Cartaz como espaço privilegiado de valorização dos acervos audiovisuais e da preservação da memória do cinema brasileiro.

Boa leitura!

GOSTAMOS DE CATUMBI SEM

É HUMANO JOGAR AO DESABRIGO UMA COLETIVIDADE ?

FORÇA DESABRIGAR UNO
EM BENEFÍCIO DE OUTROS ?

SR. GOVERNADOR, ONDE VAMOS MORAR ?



Arquitetura: cenário, imaginação e personagem do cinema

Denise de Moraes Bastos

Mestre em Turismo pela Universidade Federal Fluminense.
Assistente de Pesquisa do Arquivo Nacional

Mauro Domingues

Arquivista e fotógrafo. Assessor da Coordenação-Geral de
Processamento e Preservação do Acervo do Arquivo Nacional

Há vinte anos, o Arquivo Nacional iniciou, com uma mostra de filmes e uma mesa de debate com representantes de instituições custodiadoras de acervos filmográficos, uma ação para promover a salvaguarda e universalização do acesso à produção cinematográfica nacional. Essa iniciativa acabou por se transformar em um dos mais importantes festivais de cinema do país. Intitulado REcine, entre 2002 e 2014, e recriado como Arquivo em Cartaz, em 2015, o evento, ao longo dos anos, aumentou de porte, passou a incluir novas atividades, atingiu públicos cada vez mais diversificados e, recentemente, incorporou o formato virtual em razão da pandemia de Covid-19.

As mudanças e aprimoramentos trazidos ao festival, durante essas duas décadas, mantiveram inalterado seu objetivo primeiro, sempre atual e partilhado pelas diversas equipes de servidores que, ano a ano, se encarregaram de sua organização: a defesa obstinada da preservação e do acesso aos acervos audiovisuais e sonoros brasileiros, e o incentivo ao uso destes em novas produções. O entendimento compartilhado a respeito da importância da salvaguarda desses acervos para a escrita da história do cinema e o desfrute, por parte do público, das obras produzidas tem sido o fio condutor em torno do qual se alinham as múltiplas atividades do Arquivo em Cartaz.

Em 2021, o evento aborda a relação existente entre cinema e arquitetura, reconhecendo que ambos possuem essências distintas: o primeiro se assenta na produção de composições fluidas, em que tempos e espaços são elaborados e utilizados de maneira criativa para conferir sentido a uma narrativa; a segunda resolve, por meio da concretude das edificações e das cidades, questões de ordem prática relacionadas às necessidades dos diversos modos de vida. Essas duas expressões culturais dissímiles são, entretanto, capazes de se aproximar e dialogar. Tanto o cinema quanto a arquitetura nascem da imaginação.

Uma primeira via de aproximação entrelaça a história do cinema com a das cidades. Foi nelas que, na segunda metade do século XIX, concentraram-se a produção e uso de tecnologias contemporâneas ao aparecimento do que seria o cinema. Eletricidade, telégrafo, telefone, fonógrafo, entre outros, compartilharam com aparelhos para registro e projeção de imagens em movimento as origens de algo novo que já vinha sendo ensaiado com a disseminação das sombras chinesas, lanternas mágicas e demais experimentos óticos. Pontos focais para onde convergiram tecnologias e aprimoramentos nos meios de transporte e comunicação, as cidades foram também o espaço em que

vicejaram as primeiras manifestações do cinema, difundindo para outras localidades as produções fílmicas, os modelos de exibição e as experiências de fruição cinematográfica.

Outro caminho de aproximação é o fato de que as cidades, concretas ou imaginadas, possuem um papel central nos filmes. Seja como cenários ou como protagonistas, figuram em obras cinematográficas em todas as partes do mundo desde as primeiras experiências da história do cinema. Exemplificam essa atração as vistas panorâmicas de cidades e os *travelogues* do primeiro cinema, assim como os filmes de décadas posteriores em que as cidades são envoltas em uma aura poética ou têm suas mazelas escrutinadas e suas fraturas denunciadas por um olhar crítico. Uma dimensão igualmente relevante diz respeito ao papel do cinema de registrar as sucessivas transformações urbanísticas que elas experimentam. Partes de cidades, construções e monumentos que foram remodelados ou mesmo suprimidos da paisagem urbana em nome do progresso continuam existindo nos registros feitos pelo cinema.

Cinema e arquitetura se alinham ainda por meio da cenografia. A criação de sets de filmagem passa necessariamente pela pesquisa de estilos arquitetônicos, escolha de materiais, cores, mobiliário, paisagismo, ambiência e objetos de cena. Este trabalho metódico e detalhista convoca os conhecimentos do campo da arquitetura para criar mundos exteriores e interiores, conferindo sentido às trajetórias dos personagens. Réplicas de residências e outras construções, ruas, praças e cidades são produzidas para comunicar, junto com som, silêncio, texto e interpretação, a mensagem que se pretende levar ao espectador.

As possibilidades de interação entre cinema e arquitetura também se apresentam quando se pensa nas habitações. A popularização das câmeras, com o uso de bitolas como o 16 mm, 9,5 mm e 8 mm, especialmente, e de projetores, transformou a residência em importante espaço de produção e exibição cinematográficas. Filmes, primeiro em película, depois em vídeo e, mais recentemente, capturados por celulares, registram a esfera de vida doméstica, seus rituais e espaços a eles associados, sejam estes os mais íntimos e imediatos ou os que se apropriam da cidade. Esses filmes foram e continuam sendo partilhados por familiares e amigos em exibições caseiras ou, mais contemporaneamente, por seguidores nas redes sociais, bem como em mostras e festivais dedicados especialmente a esse tipo de filme, que vem sendo chamado de “cinema doméstico”. Todas essas práticas aqui elencadas dão consistência e fortalecem os elos cinema, casa, cidade.

A realização de um outro evento neste ano de 2021 convergiu para modelar o tema da sétima edição do festival: a Unesco e a União Internacional de Arquitetos nomearam a cidade do Rio de Janeiro Capital Mundial da Arquitetura como parte dos preparativos para a realização do 27º Congresso Mundial de Arquitetos, pela primeira vez realizado no Brasil. A cidade do Rio de Janeiro, inegavelmente, possui um rico patrimônio construído. Desde as experiências de ocupação durante o período colonial, essa que por quase dois séculos foi a capital do país, testemunhou uma série de intervenções arquitetônicas, paisagísticas e urbanísticas que, aos poucos, foram alterando as feições de seu



território. A realização de exposições nacionais com a construção de palácios temporários em 1908 e em 1922; a abertura de grandes eixos de circulação, como as avenidas Central, Presidente Vargas e Brasil; os projetos de “remodelação e embelezamento”; o arrasamento de morros e a construção de aterros; a criação de parques; o deslocamento forçado da população mais empobrecida para regiões afastadas de áreas privilegiadas e a construção de conjuntos habitacionais e outros tipos de habitações populares estão entre os muitos exemplos, alguns aclamados, outros polêmicos, da preeminência da arquitetura na cidade. Nela atuaram muitos anônimos do mesmo modo que arquitetos, urbanistas e paisagistas reconhecidos internacionalmente, como Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Burle Max, Lota de Macedo Soares, Carmen Portinho, para citar apenas alguns. A escolha da cidade para receber essa nomeação não apenas confirma a relevância do seu patrimônio arquitetônico, paisagístico e urbanístico, como também cria a oportunidade de aprofundar debates sobre seu futuro.

A cidade do Rio de Janeiro possui, ainda, um papel relevante na história do cinema no país. É possível nela situar, já nas primeiras décadas do século XIX, a comercialização e o uso de aparelhos ópticos diversos. Inicialmente circulando no âmbito privado familiar, esses dispositivos rapidamente chamaram a atenção de empresários do ramo de divertimentos e ganharam os espaços públicos, contando inclusive com edificações construídas especialmente para as exposições. Em 1896, ano seguinte ao da primeira

apresentação do filme dos irmãos Lumière em Lyon, ocorreu na cidade do Rio de Janeiro a exibição inaugural de imagens em movimento. Em 1897, os sócios Pascoal Segretto e Roberto Cunha Salles inauguraram a primeira sala de exibições fixa. Já nas décadas iniciais do século XX, a abertura da então chamada avenida Central incluiu a instalação do cinema de Marc Ferrez, fotógrafo renomado e empresário de cinema que distribuía, para outras localidades do país, filmes e equipamentos para montagem de salas produzidos pela Maison Pathé-Frères. Seguiram-se a construção dos cinemas na Cinelândia, nos subúrbios e nos demais bairros. Se, do ponto de vista da exibição, o cinema se espalhou pela cidade, no que diz respeito à produção cinematográfica o Rio de Janeiro igualmente teve papel fundamental: a presença de estúdios cinematográficos alçou-a ao posto de principal centro de produção cinematográfica do país. A esses fatos alia-se a disseminação da imagem da cidade em filmes, nacionais e estrangeiros, elaborados a partir de diferentes olhares.

As homenagens desta edição se alinham com o tema do evento: Mário Carneiro (1930-2007) e Rachel Sisson (1928-) possuem trajetórias que entrelaçam cinema e arquitetura. Mário Carneiro foi arquiteto, artista plástico, montador, diretor de cinema e diretor de fotografia, atividades que desempenhou durante mais de cinquenta anos, e é reconhecido como o fotógrafo do Cinema Novo. Cinéfilo erudito, iniciou sua carreira cinematográfica envolvido nos projetos desse movimento, que encontrou, na cidade do Rio de Janeiro, um lugar privilegiado de experimentação e expressão. Fotógrafo de vários filmes considerados clássicos do Cinema Novo, Mário Carneiro pôde estabelecer as bases do movimento no que diz respeito à direção de fotografia. A proposta por ele desenvolvida para o filme *Porto das Caixas* (1962), de Paulo César Saraceni, é reconhecida como um marco do cinema brasileiro, singularizada pela sua oposição a padrões estéticos consagrados nas obras cinematográficas estrangeiras da época. Suas experiências com xilogravura e pintura marcaram profundamente o repertório imagético da sua obra, premiada no Brasil e no exterior, que engloba mais de 130 filmes. Rachel Esther Figner Sisson estudou xilogravura e ilustração, formando-se pelo Departamento de Artes da Universidade da Califórnia, nos Estados Unidos, e em arquitetura na então Universidade do Brasil, quando a presença feminina nesse curso era rara. Trabalhou como arquiteta para o Estado e a Prefeitura do Rio de Janeiro, direcionando seu olhar para as questões urbanas e de preservação do patrimônio construído. Premiada por vários de seus projetos, Rachel também foi conferencista, autora de artigos e livros, e integrante de associações nacionais e internacionais. Destacam-se ainda seus trabalhos como cenógrafa e documentarista.

Para finalizar, reforçamos aqui os princípios estabelecidos no início do texto e abraçados, em moto contínuo, por gerações de profissionais que se dedicam, em instituições públicas e privadas, à preservação e à difusão de acervos cinematográficos: é urgente e inadiável salvaguardá-los e disponibilizá-los ao público. A perda desses patrimônios cria obstáculos para a compreensão do passado, impede sua fruição no presente e compromete a construção do futuro.



A visão apurada de Mário Carneiro

Mauro Domingues

Arquivista e fotógrafo. Assessor da Coordenação-Geral de
Processamento e Preservação do Acervo do Arquivo Nacional

Mário Carneiro nasceu na França, em 1930, filho do diplomata brasileiro Paulo Estevão Berredo Carneiro e de Beatriz Clotilde Berredo Carneiro.

Sua ligação com o cinema começa com um presente dado por seu tio-avô Júlio Barbosa Carneiro, ainda nos anos de 1930, um projetor de filme Pathé-Baby (9,5 mm), onde assistia a filmes de Charles Chaplin e O Gordo e o Magro.

Fotógrafo, artista plástico, diretor de cinema, montador, cenógrafo e arquiteto. Não necessariamente nessa ordem, pois exerceu todas essas funções, e cada uma delas se unia às outras, tornando-o um dos grandes nomes da arte brasileira.

Nos anos de 1940, começa a pintar e, em 1948, participa do 53º Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. No ano seguinte, faz vestibular para a Faculdade Nacional de Arquitetura, tranca a matrícula e retorna à França. Nesse período, conhece Lygia Clark (1920-1988) e Iberê Camargo (1914-1994).

A Faculdade de Arquitetura é retomada em 1950, com seu retorno ao Brasil, e concluída em 1955. Sua atuação como artista plástico já é bem marcante, estuda gravura e pintura com Iberê Camargo e participa do 55º Salão Nacional de Artes Plásticas, no Rio de Janeiro.

Ainda na década de 1950, frequenta o círculo de estudos cinematográficos no auditório da Academia Brasileira de Letras e o Clube de Cinema, na Faculdade Nacional de Filosofia, onde assiste a filmes como *Limite*, de Mário Peixoto (1908-1992), e fica impressionado com a fotografia de Edgar Brasil e de cineastas como Serguei Eisenstein (1898-1948) e Pudovkin (1893-1953).

Hoje conhecido como o fotógrafo do Cinema Novo, seu primeiro filme é *A boneca*, de 1953, e que também dirigiu. O curta-metragem feito em 16 mm é considerado perdido. Ao ver o filme, o poeta Vinícius de Moraes, que era amigo de seu pai, diz: “olha Mário, não é que eu não goste do que você pinta ou do que você faz em gravura, tudo isso é muito bom. Mas eu acho que o que você tem que fazer é cinema mesmo. Pelo que eu vi aí. Poucos filmes que eu tenho visto têm essa coisa que me deu uma emoção. E quando um filme dá uma emoção não se pode jogar fora”.¹

1 Entrevista de Mário Carneiro concedida a Lauro Escorel, em 1988.



Em *Arraial do Cabo*, de 1959, agora em 35 mm, ele é o responsável pela fotografia e também coprodutor, corroteirista e codiretor com Paulo Cesar Saraceni. O filme é considerado o marco inicial do Cinema Novo e ganhou diversos prêmios em festivais no Brasil e no exterior.

Sobre *Arraial do Cabo*, Mário Carneiro afirma que “tranquilamente podia continuar a minha vida de pintor e gravador, mas Paulo Cesar Saraceni me ligou e nós fomos lá pro Arraial do Cabo. Eu, quando vi o lugar, fui tomado por esse estado vertiginoso que é você começar realmente a entrar na vida profissional”.²

De *Arraial do Cabo* em diante, Mário Carneiro fotografou para, além de Paulo Cesar Saraceni, muitos outros diretores, como Joaquim Pedro de Andrade, Fernando Coni Campos, Roberto Pires, Domingos de Oliveira, Antonio Carlos Fontoura, Helena Solberg, Eduardo Coutinho, Luiz Rosemberg, Leon Hirszman, Arnaldo Jabor, Oswaldo Caldeira, Nelson Pereira dos Santos, Paulo Thiago, Glauber Rocha, Joel Pizzini, Walter Lima Jr., Sérgio Bianchi, Maurice Capovilla, Zelito Viana entre tantos outros.

Para a tevê trabalhou com Paulo Ubiratan, Roberto Talma, Wolf Maya, Cecil Thiré, Walter Lima Jr. e Denise Saraceni.

Para Glauber Rocha, fez a fotografia, com o fotógrafo Nonato Estrela, do curta-metragem *Di, Di Cavalcanti, Di Glauber* ou ainda *Ninguém assistiu ao formidável enterro de sua última quimera; somente a ingratidão, essa pantera, foi sua companheira inseparável*, de 1977, que registra o velório do pintor Di Cavalcanti. O filme ganhou um prêmio especial do Júri no Festival de Cannes, em 1977, e teve sua exibição proibida pela família do pintor.

Como diretor, Mário Carneiro realizou alguns filmes, como *Gordos e magros*, de 1977, *Primórdios da arquitetura brasileira*, de 1976, *Landi, o arquiteto régio do Grão Pará*, de 1978, *Iberê Camargo... pintura, pintura*, de 1983, entre tantos outros. A arquitetura, as artes plásticas e a ficção permanecem presentes em sua obra cinematográfica.

Sobre o filme *Gordos e magros*, primeiro longa-metragem de Mário Carneiro como diretor, o crítico Miguel Pereira escreveu o seguinte: “é o primeiro longa-metragem de um dos mais sensíveis fotógrafos do nosso cinema, um documentarista exigente e um montador de farta e apurada experiência. [...] de certa forma *Gordos e magros* é a primeira comédia sofisticada do cinema brasileiro. Intelectualizada, é certo, mas com um humor refinado e a intenção evidente de reproduzir traços da vida burguesa através de uma visão satírica e impiedosa da loucura que toma desse universo”.³

A arquitetura também esteve presente desde sua formatura em 1955. Em sociedade com o colega de turma Homero Leite, monta um escritório, onde, segundo Mário Carneiro, “fizemos casas e muitas lojas. Tivemos muitos projetos e levamos muito trambique. Arquitetura estava na moda. Todo mundo achava ótimo você fazer o projeto, mas

2 Idem.

3 Crítica de Miguel Pereira para o jornal *O Globo*, de 28 de julho de 1977.

depois na hora da grana o cara se arrancava e você ficava a ver navios. Mas isso me deu uma boa base. Esse período todo formou meu olhar. Formou uma visão mais apurada em vários níveis, em várias tecnologias”.⁴



Imagem do filme *O padre e a moça*, de Joaquim Pedro de Andrade

Em mais de cinquenta anos de atuação profissional nas suas diversas habilidades e campos de trabalho, Mário Carneiro nos proporciona uma obra significativa, sobretudo no cinema, em que é mais reconhecido, com a sua contribuição em filmes de diversos cineastas, em momentos distintos do cinema brasileiro, como *O padre e a moça*, de Joaquim Pedro de Andrade, em 1966; *Edu coração de ouro*, de Domingos de Oliveira, em 1967; *Nelson Cavaquinho*, de Leon Hirszman, em 1969; *A casa assassinada*, de Paulo Cesar Saraceni, em 1971; *Di*, de Glauber Rocha, em 1977; *O mágico e o delegado*, de Fernando Coni Campos, em 1983; *O viajante*, de Paulo Cesar Saraceni, em 1998; e *500 almas*, de Joel Pizzini, em 2004, além de seus próprios filmes.

Mário Carneiro, que tinha Edgard Brazil como uma de suas inspirações, especialmente pela fotografia de *Limite* (Mário Peixoto, 1931), divide a fotografia de alguns filmes com Zequinha Mauro, Dib Luft e Nonato Estrela, e serve como referência da fotografia do cinema brasileiro, não só pelo Cinema Novo, mas também pela sua contribuição em mais de cinquenta anos de atividade. O pintor, o arquiteto, o gravurista, o montador, o fotógrafo e o diretor tornaram-no um dos mais importantes nomes do cinema brasileiro.

4 Entrevista a Samantha Ribeiro, em 2003.



Espaço, tempo e imagem na obra de Rachel Sisson

Marta Prochnik

Economista, trabalhou no BNDES em diversos setores e funções entre 1978 e 2010

Se pudesse resumir a produção de Rachel em algumas atividades, selecionaria: pesquisa, registros, textos e imagens. Os objetos de sua dedicação seriam arquitetura, espaço, história, patrimônio e preservação; e seus principais instrumentos, curiosidade, inteligência e cultura. Somados ao amor pelo seu país e, em especial, pela cidade do Rio de Janeiro, formaram conjunto consubstanciado na produção de filmes, artigos e livros.

Pesquisadora incansável, rigorosa, fidedigna, reunia recortes de jornais e fazia anotações de todo tipo em cadernos que somam mais de vinte, paixão pelas anotações em papel em tempos pré-informática. Nada nela era superficial.

Creio que cabe falar de suas origens, pois este texto é também um registro.

Alguns destaques, portanto: seu bisavô, Sébastien Auguste Sisson, chegou ao Brasil em 1852 e continuou, no Rio de Janeiro, a produzir litografias. Seu trabalho foi registrado em sátiras/críticas sociais e caricaturas, em revistas e “*almanaks*”, com produção de litogravuras da cidade e retratos de pessoas – notadamente da corte imperial. É o autor de *Galeria de brasileiros ilustres*, onde estão descritos e retratados os integrantes da corte do Brasil Império. Por fim, mas não menos, é considerado um dos precursores da história em quadrinhos no Brasil. Publicou, ainda em 1855, a historieta *O namoro, quadros ao vivo*.

O pai da Rachel, Roberto Sisson, oficial de Marinha, participou do levante de militares de esquerda em 1935, conhecido como Intentona Comunista, cujo objetivo era derrubar Getúlio Vargas. Comunista até morrer, andou preso, sumido, foragido. Sua preocupação social e com o Brasil certamente adicionou abrangência e brasilidade ao pensamento de Rachel. Lembremos que o partido de esquerda ao qual pertencia era a Aliança Nacional Libertadora: “Primeiro nacional; depois libertadora”, dizia ele. Ao conhecê-lo, já aos dezenove anos, me disse: “Sua avó era muito elegante e muito rica: gastei o dinheiro dela todinho em comícios!”. Um comunista ao velho estilo do começo do século XX.

A “mãe rica” de Rachel, Leontina Figner, era filha de Fred Figner, o fundador da Casa Edison, a primeira gravadora do país, que monopolizou o registro de música popular no início daquele século. Tudo o que ele fez não cabe em um parágrafo. Também se envolveu com cinema, trouxe filmes mudos para o Brasil e os exibia adicionando a trilha sonora adequada às cenas. Sob sua direção, e com seus equipamentos, foi rodado o primeiro filme na Argentina, retratando a cidade de Buenos Aires. Focado em ser

bem-sucedido e produtivo, Fred Figner trabalhou, todos os dias, desde cedo, a vida inteira. Sua atenção à população carente, bem como sua atuação em prol da religião espírita, são reconhecidas em todo o Brasil.

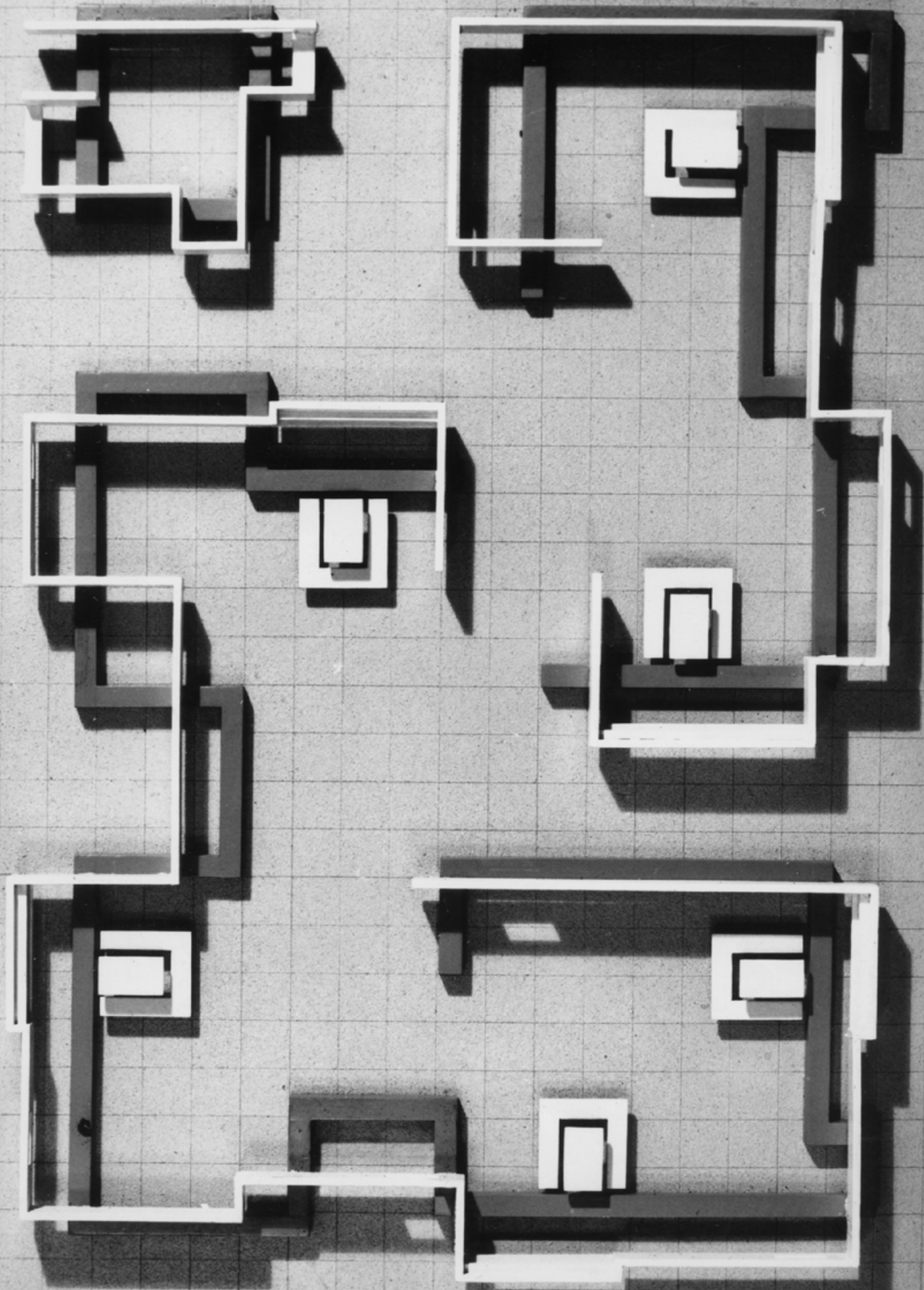
Leontina, sua filha, a meu ver, foi encolhida pela cultura reinante que esperava mulheres recatadas, bordadeiras e donas de casa. Poderia ter sido uma mulher de negócios. Falava inglês, francês e alemão perfeitamente, apreciava poesia e lia a revista *Time*. Disse-me “cada vez que Roberto era solto, eu e Bisoca (Rachel) partíamos para longe”. E foram para a Suíça, para a Itália; e para Berkeley mais tarde, onde Rachel estudou história da arte no final dos anos 1940 e início de 1950. Leontina tinha um bom gosto extremo. Colecionava imagens sacras, móveis coloniais, apesar de agnóstica. Não posso deixar de creditar a ela a ambiência cultural onde Rachel se desenvolveu, bem como o contato com a beleza da arquitetura colonial e religiosa brasileira, objetos de apreciação.

Sabemos, porém, que todos esses incentivos não garantem dedicação e sucesso. As características pessoais de Rachel reúnem uma incansável busca pelo conhecimento e suas fontes, muita leitura, anotações, e prazer em fazê-lo. A capacidade de juntar fatos, desvendando sua conexão, suas afinidades, suas causas comuns, faz dela uma criativa geradora de cultura. Ler seus textos traz lógica aos conjuntos espaciais em foco. Ela decifra tanto o concreto quanto o simbólico, tantas vezes invisível, desvendando o que insistíamos em não ver, tornando óbvias suas conclusões.

Assim, em seu livro *Espaço e poder: os três centros do Rio de Janeiro*, Rachel mostra que o Centro da cidade foi formado pela junção de três centros sucessivos, equivalentes aos períodos colonial – a praça XV, imperial – o campo de Santana, e republicano – a praça Marechal Floriano (Cinelândia). Cada um desses espaços foi a seu tempo o centro urbano onde o poder se instalou.

Em *Arquitetura, religião e urbanização*, que parece ter sido o trabalho que mostrou o caminho dos demais sobre o Rio de Janeiro, Rachel reconstrói a evolução urbana da cidade durante seus primeiros trezentos anos, demonstrando a importância das edificações e eventos religiosos como elementos inerentes a esse crescimento. Implantavam-se igrejas nos pontos elevados, sacralizando os espaços circundantes, o sagrado no espaço tridimensional. Sinos anunciavam casamentos e mortes, dentre outros acontecimentos. As freguesias, espaços afeitos a uma edificação religiosa, definiam seus habitantes, gerando certidões de batismo, casamento e falecimento, enquanto as procissões seguiam pelos caminhos principais da cidade, onde estavam instalados marcos religiosos menores, como os oratórios. E isso desde a fundação da cidade, quando se implanta uma ermida no espaço que hoje é o bairro da Urca.

Em *Espaço e história: o Cristo Redentor do Rio de Janeiro*, seu último texto, lê-se que o monumento, virado para a entrada da baía da Guanabara, tendo atrás de si a floresta (incivilizada), recepciona os viajantes – “que então entravam pela porta da frente”. Isto é, de navio, pela entrada da baía. De braços abertos para leste, o Redentor anuncia ao velho mundo que – em grande parte devido à religião – a América está, enfim, colonizada e pronta para recebê-los. Rachel nos lembra que o monumento foi



inaugurado no dia 12 de outubro, dia da descoberta da América, com o comando da iluminação inaugural vindo... da Europa.

E por fim, nesta abordagem de sua obra de arquiteta historiadora, ou o que poderíamos chamar de historiadora do espaço urbano, ela destaca uma série de igrejas à beira-mar, erguidas em pagamento a promessas, feitas pelos passageiros da incrível e tenebrosa travessia marítima entre a Europa e o Brasil. No mar, espaço profano, enfrentam ondas, quase naufrágios, piolhos, odores e desconforto. Alcançar, finalmente, a baía da Guanabara equivale a entrar num templo sagrado, de calmaria e alívio. A chegada ao porto seguro, considerada providência divina, é retribuída com o erguimento de igrejas próximas ao mar. Santa Luzia, Nossa Senhora da Glória, Nossa Senhora da Candelária... Rachel pesquisou a origem do culto aos diversos padroeiros dessas igrejas, e mostra que se originam, remotamente, de divindades e cultos relativos ao mar.

Seus textos são como roteiros (argumentos?) de cinema. Têm argumento, encadeamento de cenas, começo e conclusão/encerramento. As imagens se sucedem, e o humano permeia, sorrateiro, todas as passagens, visto que se trata de focar naquilo que foi engendrado e edificado pelo homem. A natureza se impõe como coadjuvante importante, induzindo os acontecimentos e suportando e contribuindo para suas construções físicas e simbólicas.

Na atuação no cinema, depreende-se também a abordagem espaço-imagem-história, dando vazão à necessidade de registrar, à noção de importância de momentos presentes no futuro.

Rachel produziu e dirigiu filmes entre 1970 e 1976. À época, havia no Brasil uma premiação para filmes de curta e longa-metragem. Na premiação anual, realizada no cinema Palácio, anunciavam-se os três vencedores da categoria curta-metragem – troféu Humberto Mauro – e longa-metragem – Coruja de Ouro. Ganhou primeiro lugar com *Debret, aquarelas do Rio* e melhor direção com *Fazendas de café-memórias*.

Juntando texto e cinema, Rachel reuniu no livro *Cenografia e vida em fogo morto* as pesquisas e os partidos que conduziram seu trabalho de cenógrafa.

Concluindo esta apresentação, informo que sou filha de Rachel e que, quanto ao conteúdo do texto acima, “os pecados são todos meus”.

Filmografia de Rachel Esther Figner Sisson

GLÓRIA DO OUTEIRO, 1970, curta-metragem, documentário. Pesquisa, roteiro e texto: Rachel Sisson. Direção: Rachel Sisson; Renato Neumann.

ROBERTO BURLE MARX, 1970, curta-metragem, documentário. Pesquisa, roteiro e texto: Rachel Sisson. Direção: Rachel Sisson; Renato Neumann.

NOSSA SENHORA DA PENHA, 1970, curta-metragem, documentário. Pesquisa, roteiro e texto: Rachel Sisson. Direção: Renato Neumann; Rachel Sisson.

A PAIXÃO SEGUNDO O ALEIJADINHO, 1971, curta-metragem, documentário. Pesquisa, roteiro e texto: Rachel Sisson. Direção: Rachel Sisson; Renato Neumann.

POLUIÇÃO, 1971, curta-metragem, documentário. Pesquisa, roteiro e texto: Rachel Sisson. Direção: Rachel Sisson; Renato Neumann.

DEBRET: AQUARELAS DO RIO, 1972, documentário, 10 min. Direção, pesquisa, argumento, roteiro, texto: Rachel Sisson. Prêmios: Troféu Humberto Mauro, 1972, do Instituto Nacional de Cinema (INC).

VOLPI, 1972, curta-metragem, documentário. Direção: Renato Neumann. Produção: Rachel Sisson.

CONVENTOS FRANCISCANOS I: SANTO ANTÔNIO, JOÃO PESSOA, 1973, curta-metragem, documentário. Pesquisa, argumento e roteiro: Rachel Sisson. Direção: Rachel Sisson, Renato Neumann.

A IDADE DO OURO, 1973, curta-metragem, documentário. Direção e argumento: Rachel Sisson.

FAZENDA DE CAFÉ: MEMÓRIAS, 1974, curta-metragem, documentário. Pesquisa, roteiro, autoria do texto de locução e direção: Rachel Sisson. Produção: Rachel Sisson. Prêmio de melhor direção, Troféu Humberto Mauro, 1975, do Instituto Nacional de Cinema (INC).

FOGO MORTO, 1976, longa-metragem, ficção. Direção: Marcos Farias. Cenografia: Rachel Sisson.





A arquitetura nas gavetas do Arquivo Nacional: memória preservada

José Luiz Macedo de Faria Santos

Graduado em Geografia pela Universidade Federal
Fluminense. Supervisor da Equipe de Processamento
Técnico de Documentos Cartográficos do Arquivo Nacional

Nos foi pedido escrever sobre nossa “experiência com acervo de plantas de arquitetura, destacando relações dos projetos arquitetônicos com o cinema, desde o ponto de vista de espaços de exibição até como objetos para construção de narrativas para novas obras audiovisuais”. Avisamos aos incautos que este texto não será acadêmico.

Vamos iniciar contando uma história, que está longe de se transformar em uma película cinematográfica, para entender o motivo que fez plantas de arquitetura, que são documentos iconográficos, ficarem guardadas junto a documentos cartográficos (mapas, cartas geográficas, plantas de urbanização, cartas náuticas, para citar algumas espécies documentais) no Arquivo Nacional. Será breve.

Em 1958, o Arquivo Nacional colocou em prática um projeto para organizar, sob um segmento da instituição, uma parcela de seu acervo de “documentos especiais”, como os documentos não textuais eram chamados. Plantas, mapas, cartazes e álbuns fotográficos estavam distribuídos entre as seções da estrutura organizacional e precisavam receber tratamento adequado, e também o formato dos documentos exigia condições de guarda mais apropriadas. Outro fato agravante para todo o acervo e quadro técnico foram as diversas mudanças de sede, ao todo quatro, sempre em busca de melhores condições, pois o espaço é vital, e os prédios ocupados não foram construídos para o propósito de arquivo, mas sim adaptados às condições de estrutura física típicas da época em que foram edificadas.

Criada a Seção Iconográfica e Cartográfica no ano supracitado, somente no início da década de 1990 houve a separação por regimento interno, com a criação de um setor de cartografia, hoje Equipe de Processamento Técnico de Documentos Cartográficos, para o tratamento exclusivo de documentos cartográficos. Nessa separação, as plantas de arquitetura, que já estavam dividindo os mesmos depósitos e mobiliário com os documentos cartográficos, permaneceram com o setor de cartografia.

A frase “os documentos arquivísticos são dotados de características que os tornam únicos” já foi encontrada por nós em inúmeros textos, escrita assim ou de forma muito parecida, de modo que nem sabemos de quem é sua autoria para podermos citar a fonte, e nós diríamos que, em se tratando de documentos cuja informação é representada por intermédio de traços, cores, símbolos, respeitando regras de proporção ou tentando dar ideia de dimensões, tais documentos são singulares. A linguagem não textual coloca mapas e plantas de arquitetura no mesmo lugar para procedimentos específicos refe-

rentes a tratamento técnico, guarda, preservação, acesso. Cada um com seu dialeto, unidos pelo desenho.

O documento cartográfico contém representações gráficas da superfície terrestre. De nome genérico mapa, tal documento busca, por meio do desenho que varia o significado conforme o traçado, forma ou cor, representar os aspectos naturais e artificiais (interferência humana) da superfície ou subsolo. As feições do terreno são representadas da melhor maneira que permita uma rigorosa localização, tendo relação com sistemas de referências de coordenadas. Assim, teremos uma avaliação precisa de distâncias, direções e, principalmente, a localização geográfica de pontos de interesse. Resumindo: um documento cartográfico apresenta elementos de terreno, localização e proporções entre o objeto na superfície e sua representação reduzida.

A cartografia desenvolveu ferramentas que nos permitem sobrevoar o território sem precisar de asas, mas com precisão. Hoje, na palma de nossa mão, temos aplicativos nos nossos *smartphones* que nos levam a qualquer lugar onde haja sinal de uma torre de telefonia móvel. E possivelmente tudo começou com um *Homo sapiens* traçando na areia uma estratégia de ação de caça para o grupo.

Os documentos resultantes das atividades arquitetônicas, especialmente um projeto de arquitetura, são vários. Para conhecer mais sobre eles nós recomendaríamos a leitura da dissertação de mestrado de Cláudio Muniz Viana,¹ que fez um interessante levantamento para levar a cabo o seu trabalho, onde chegou a identificar cerca de 25 espécies documentais produzidas em um projeto de arquitetura. Mas vamos focar nas plantas, espécie documental que encontramos em maior quantidade no conjunto de documentos de arquitetura sob custódia da Equipe de Processamento Técnico de Documentos Cartográficos do Arquivo Nacional.

Primeiro, o termo planta pode ser usado para documento cartográfico quando temos um grau de detalhamento grande (cadastró urbano, por exemplo) com possibilidade de identificação de coordenadas; na arquitetura, de forma genérica, é o desenho de edificação ou terreno, com os detalhes da construção feita ou a construir, e disposição dos elementos do terreno. É um desenho técnico, com regras estabelecidas para a compreensão dos elementos construtivos.

Em um projeto básico de arquitetura os elementos gráficos podem, graças aos recursos do desenho, ocupar a mesma folha. Planta baixa, cortes e fachadas ocupam uma única folha na maioria das vezes, salvo exigências normativas que obriguem o autor do trabalho a fazê-lo em escala grande, tendo que dividir os elementos entre quantas folhas forem necessárias. A linguagem do traço arquitetônico é fantástica: permite-nos entender a distribuição bidimensional, o volume, as circulações, a luz. Tudo isso em

1 VIANA, Cláudio Muniz. *Identificação de tipologia documental como metodologia para organização de arquivos de arquitetura*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ), 2012. Disponível em: http://app.uff.br/riuff/bitstream/1/10359/1/Claudio_viana.pdf.

uma folha de papel não muito maior que a abertura dos braços. De posse de uma planta se vê a extensão do empreendimento.

Com mais de três mil anos de história, a arquitetura está introjetada no homem, pois, na falta de recursos tecnológicos, iniciou-se a ocupação de grutas e cavernas buscando-se abrigo para resistir às intempéries, proteger-se de inimigos; com o poder de observação e raciocínio, o homem aproveitou os elementos da natureza, projetou estruturas que vão das casas subterrâneas² dos proto-kaingangs do sul do Brasil às icônicas Fallingwater House³ e Farnsworth House.⁴

Vamos a seguir comentar um pouco sobre o repertório de alguns fundos documentais que possuem material de arquitetura.

O Ministério da Justiça e Negócios Interiores (MJNI) tinha um setor que era responsável pelos projetos do próprio ministério, o Escritório de Obras. Boa parte do acervo que se encontra na Equipe de Processamento Técnico de Documentos Cartográficos é oriundo deste escritório. Como era de sua atribuição providenciar planos de construção, instalação e reformas nos estabelecimentos do ministério, apresenta plantas de diversos imóveis dos quais destacamos um conjunto interessante de plantas de presídios. O Escritório de Obras apoiava o Conselho Penitenciário do Distrito Federal no tocante a plantas para construção, instalação e reformas de estabelecimentos de prevenção e de reeducação penal federais. Encontram-se diversos trabalhos do Presídio de Fernando de Noronha, da Colônia Penal de Dois Rios, conhecida como Presídio da Ilha Grande (RJ), das unidades do extinto Complexo Penitenciário da Frei Caneca, no município do Rio de Janeiro. Muitos outros imóveis e projetos podem ser apreciados: tribunais, escolas, depósitos públicos, asilos e hospitais, muitos deles sob o traço da pena inconfundível do engenheiro arquiteto Jaziel Luz (1899-1968).

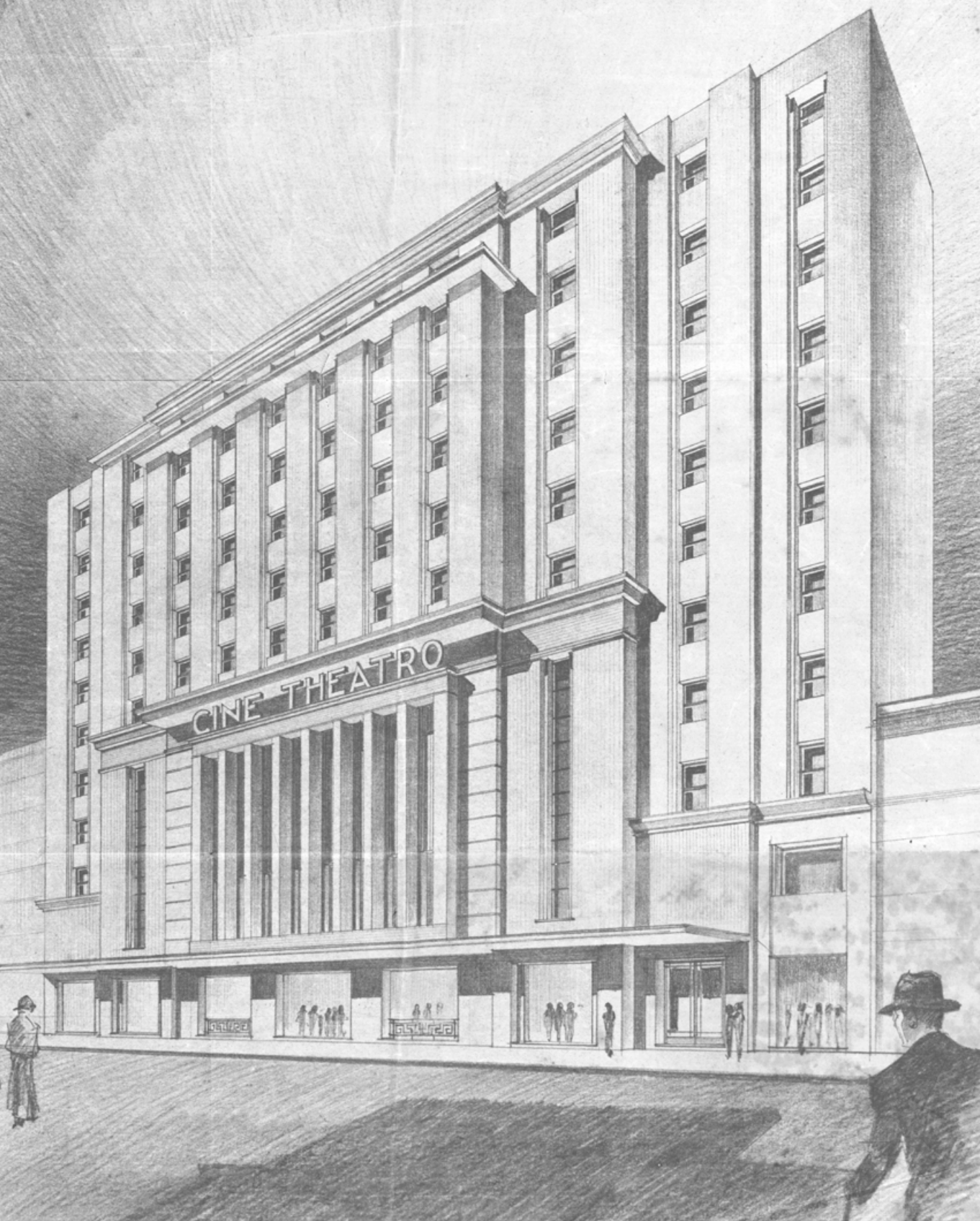
Deixando um pouco de lado o desenho ortogonal sobre o papel que as plantas nos oferecem, vamos lembrar das belas perspectivas que o arquiteto Donato Mello Jr. (1915-1995) fez para um concurso para uma nova sede do Arquivo Nacional. Outro trabalho com o mesmo objetivo também nos espanta pela qualidade, mas este último ainda sem identificação de autoria. Ambos os trabalhos são perspectivas das fachadas em *crayon*⁵ feitas com o maior apuro. Também no fundo MJNI diversos desenhos do interior do Palácio Monroe podem ser apreciados, assim como plantas e detalhes construtivos.

2 As casas subterrâneas eram covas circulares variando de 2 a 13 metros de diâmetro e cobertas por uma estrutura de madeira e folhas. Encontradas nos planaltos da região sul a partir de São Paulo, eram uma maneira inteligente de se proteger dos ventos gelados do inverno. Disponível em: Casas subterrâneas dos Kaingang: povos da tradição Taquara. *Revista Xapuri*, Xapuri, jun. 2021. Disponível em: <https://www.xapuri.info/arqueologia/casas-subterraneas-dos-kaingang-povos-da-tradicao-taquara/>.

3 Projeto de 1934 de autoria de Frank Lloyd Wright, para muitos o responsável pela introdução da arquitetura moderna dos EUA. A edificação foi erguida sobre uma cascata que serviu para a composição arquitetônica, com plataformas em balanço e materiais do local.

4 Ludwig Mies van der Rohe projetou e construiu, entre 1945 e 1951, o que é considerado um ícone da arquitetura modernista, em que a presença do vazio estético é percebido nas linhas da estrutura metálica e no uso de vidro em todo o perímetro do imóvel, com a integração dos espaços internos e externos

5 Tipo de lápis de cor.



Com a intenção do governo federal em mudar o modelo civilizatório da cidade do Rio de Janeiro, transformando o sítio urbano em exemplo a ser seguido por outras cidades do país, o processo começou com a modernização do porto do Rio de Janeiro. Projeto grandioso, previa ainda a construção de uma avenida ligando o porto ao centro da cidade (avenida Central, hoje Rio Branco) e a ocupação da esplanada do Senado, imenso vazio na cidade devido ao desmonte do morro de mesmo nome, cujo material retirado foi usado no aterramento do saco de São Diogo dando fim definitivo às praias das Palmeiras e Formosa. Para coordenar o novo traçado das ruas e alargamento de algumas foi criada a Comissão Construtora da Avenida Central, instituída em setembro de 1903, com atribuição de aprovar e fiscalizar obras referentes à abertura e construção dessa avenida, assim como aprovar os projetos de arquitetura que seriam implantados ao longo da via. Temos guardados cerca de 96 projetos de uma arquitetura eclética, com mistura de estilos, cheia de reentrâncias. Hoje são pouquíssimas as edificações daquela época na avenida para apreciar.

Como mencionado antes, o morro do Senado foi suprimido da paisagem carioca no final do século XIX. Foi o primeiro morro a ser desmontado do alinhamento composto pelos morros do Castelo, Santo Antônio e Senado. O grande espaço que se abriu recebeu arruamento e foi fracionado em lotes. O arruamento partia radialmente da atual praça da Cruz Vermelha em direção às ruas do Riachuelo, Senado e Inválidos. Os projetos de arquitetura eram apresentados a uma comissão de arquitetos e engenheiros para aprovação, e mostram que um estilo eclético era o empregado nas fachadas das edificações. Notam-se tipos de projetos voltados para comércio, habitação ou mistos. Muitos apresentam o pavimento térreo para aproveitamento comercial e o superior para escritório ou habitação. Este conjunto está no fundo Companhia Docas do Rio de Janeiro, que também possui plantas de urbanização da área que foi tomada do mar para a construção do porto do Rio de Janeiro; do espaço aterrado entre as praias das Palmeiras e Formosa, e que hoje tem como eixo a avenida Francisco Bicalho; detalhes construtivos do canal do Mangue e as pontes que o cruzam; armazéns de variadas firmas; uma interessante estrutura metálica que foi um quartel de bombeiros e que encontra hoje algo similar no prédio de bombeiros no município de Niterói (RJ).

Dois fundos documentais são compostos em sua totalidade por plantas de arquitetura: Conselho Coordenador de Abastecimento e Fundação Centro Brasileiro para a Infância e Adolescência.

Criado em 1954 e extinto oito anos depois, o Conselho Coordenador de Abastecimento tinha o propósito de sanar a desorganização do abastecimento dos grandes centros urbanos. O conjunto de documentos apresenta projetos de centros de distribuição de gêneros alimentícios ou feiras permanentes, com linhas arrojadas e por vezes suaves curvas compoendo a estrutura. Ao todo são 45 títulos para contemplar entre plantas e perspectivas.

A Fundação Centro Brasileiro para a Infância e Adolescência (FCBIA) veio substituir a Fundação Nacional do Bem Estar do Menor (Funabem) e atuou entre 1990 e

1995. Como era herdeira da Funabem, apresenta uma quantidade importante de trabalhos referentes às diversas instalações correccionais e educacionais. São plantas de instituições de amparo à criança e ao adolescente; de equipamentos para tecelagem; ginásio poliesportivo; delegacias de polícia; juizados; escolas e projetos governamentais para instalação de infraestrutura física de centros de acolhimento e ensino.

Vamos encontrar muito material relacionado com a arquitetura distribuído entre os 75 fundos documentais que estão organizados em séries no setor de cartografia. De estações telegráficas e ferroviárias a conjuntos habitacionais, arquitetura religiosa, paisagismo. A arquitetura está envolvida também com o urbanismo. Com uma planta de urbanismo da época de Machado de Assis ou Lima Barreto, podemos passear com os personagens, e ter ideia da paisagem vista. Veremos o avanço da população e as trilhas dessa mudança comparando plantas.

E para não se dizer que no Arquivo Nacional não existem plantas de salas cinematográficas, o fundo Família Guinle de Paula Machado abriga um anteprojeto de um suntuoso cinema que deveria ser edificado na rua Marechal Floriano, centro do Rio de Janeiro. O conjunto de oito folhas, infelizmente, não é original, e sim cópia heliográfica, e, por apresentar intervenções manuscritas em grafite, suspeitamos que contratante e contratado se debruçaram sobre essas folhas para discussões as mais diversas sobre o projeto. A perspectiva da fachada nos dá certeza sobre a grandeza da arte cinematográfica. O trabalho é de 1938 e de autoria do Escritório Técnico Menescal & Baumann.

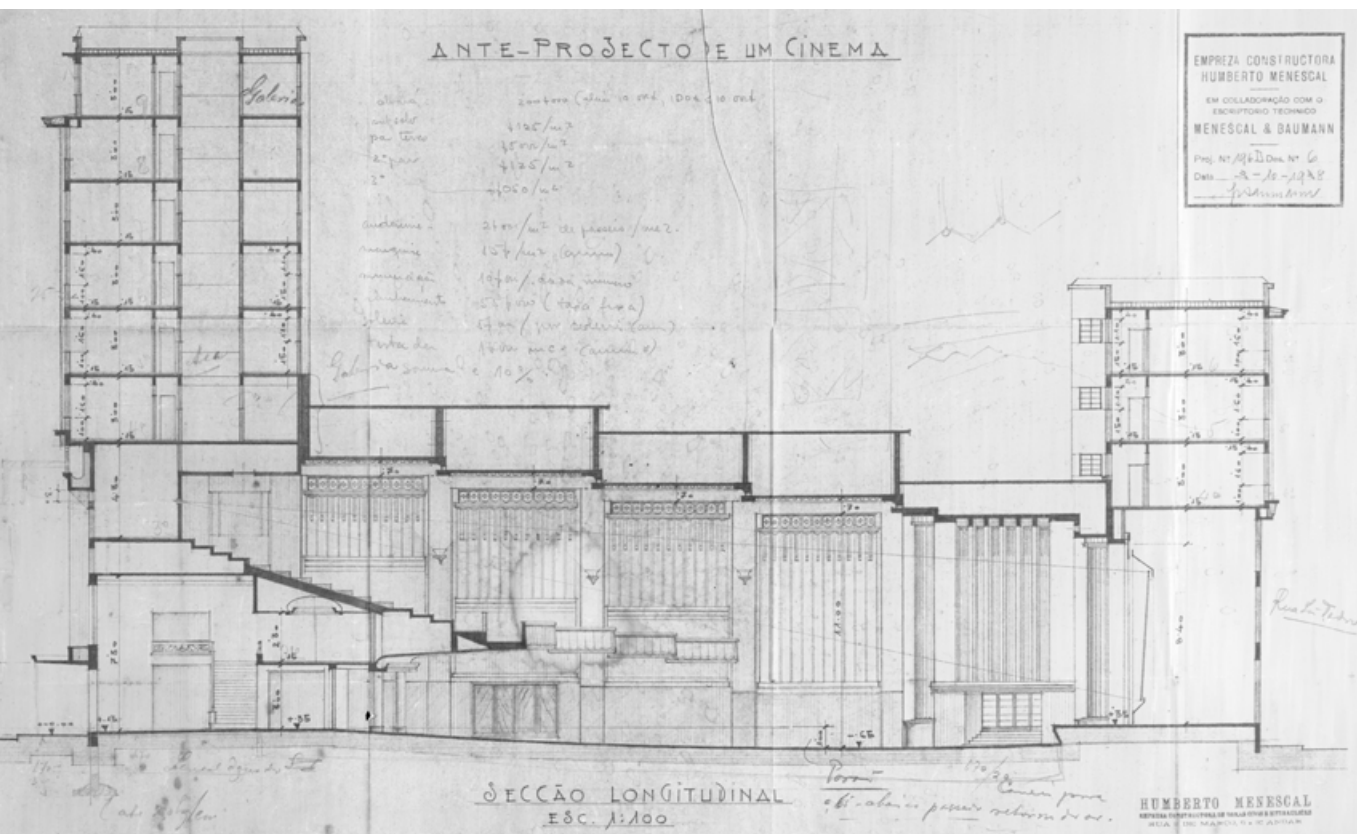
Uma planta é uma ferramenta para executar uma tarefa, norteando atividades, permitindo traçar estratégias. Nos dá uma visão rápida do objeto. É um recurso primoroso para transmitir sem palavras uma ideia e é possível ver isso em várias fitas cinematográficas. Podemos citar os gênios do crime Navalhada, Miudinho e Caveirinha (*De pernas para o ar*, 1958), que mostram ação calculada e planejamento ao discutirem o roubo a um banco diante de uma planta do estabelecimento a ter o numerário subtraído; Andre Le Notre (*Um pouco de caos*, 2014) analisa diversas plantas dos jardins do Palácio de Versalhes, pensativo, nos mostrando o tamanho do trabalho, e com madame Sabine De Barra discute entre plantas e perspectivas nos dando a noção da extensão do empreendimento que tinham pela frente; as pretensões de construir Isabela, uma cidade digna de ser capital do reino hispânico de além-mar, são mostradas sobre a mesa de Cristóvão Colombo com tomadas de planos urbanísticos e belas fachadas (1492 – *A conquista do paraíso*, 1992); valendo-se de uma simples planta, dessas que ficam estampadas em placas perto dos elevadores feitas para sinalizar as saídas de emergência em um prédio de escritórios, Jason Bourne escapa de perseguidores ferozes e armados (*O ultimato Bourne*, 2007). Aliás, Bourne, que se utilizou da cartografia em toda a trilogia, nunca será páreo para Indiana Jones, que nos revelou o suprasumo das plantas de urbanismo: a planta tridimensional em escala da antiga Tanis. Nesta milenar cidade soterrada pelas areias do deserto egípcio está o Poço das Almas, que protegia a Arca da Aliança (*Os caçadores da arca perdida*, 1981). Valendo-se do bastão de Rá, da luz do sol e de uma trena, o arqueólogo fez alguns cálculos trigonométricos e traduziu o pen-

Levando-se em conta que nós nada entendemos de cinema, somente percebemos que a pipoca está cada vez mais cara, desejamos que tanto a cartografia como a arquitetura levem filmes a receber o Prêmio Grande Otelo e o Kikito de Ouro (mesmo que este seja de bronze).

Sugestão de leitura

ADDIS, Bill. *Edificação: 3.000 anos de projeto, engenharia e construção*. Porto Alegre: Bookman, 2009.

SALVATORI, Mario. *Por que os edifícios ficam de pé*. São Paulo: WMF Martins Fontes – POD, 2011.





Arquitetura do transe: a influência das sobras

Joel Pizzini

Autor de *500 almas*, *Olho nu*, *Mr. Sganzerla* e curador da
restauração da obra de Glauber Rocha



O clássico *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, se passa na província de Alecrim, situada em Eldorado, um país imaginário localizado em algum lugar da América Latina. A sede do governo central tem como cenário o parque Lage, no Rio de Janeiro, e sua arquitetura eclética, com elementos barrocos, que levaram, inclusive, o cineasta Jean Renoir a indagar Glauber, quando este entrevistou o mestre francês em Montreal, se a filmagem ocorrera na Bahia.

Como a linguagem de *Terra em transe* é essencialmente alegórica em chave operística, temas como o patriarcalismo e o jogo de alianças do poder servem como analogia a outros países do continente, enredados por tiranias e ciclos de populismo, onde a estrutura de dominação capitalista é invariavelmente bancada pelo capital estrangeiro.

O teatro de operações do filme incorpora paisagens exteriores como a praia que simboliza a Primeira Missa, os jardins atlânticos do próprio parque Lage, o mar-placenta da abertura ao som do ponto de candomblé Ewá, além de locações semirrurais em Duque de Caxias. Nas escadarias e foyer do Teatro Municipal se desenrolam os dramas interiores que adensam o tom grandiloquente que permeia a obra de Glauber, através de coroações e ritos de mortes e delírios extremistas, em contraponto à voz da consciência, encarnada na figura de Glaube Rocha, que aponta o caminho mais lúcido e cinza para a luta de resistência no caos reinante em Eldorado.

A princípio, a atmosfera espacial de *Terra em transe* evoca outro clássico, *O ano passado em Marienbad*, de Alain Resnais, rodado seis anos antes e que traz uma *mise-en-scène* onírica articulada nos interiores de um antigo castelo alemão, transformado em hotel. A câmera penetra em longos corredores por onde a sombra do passado impreciso projeta-se como um labirinto sobre as personas coaguladas pelo enigma da memória, “temporalizando a imagem” na acepção do filósofo Gilles Deleuze.

Terra em transe, por sua vez, transcorre durante o transe vivido pelo protagonista Paulo Martins (Jardel Filho) na hora de sua morte. Nesta fração de tempo, a montagem, por vezes dilatada, ora fragmentada e vertiginosa, instaura uma topografia circular entre fluidos planos-sequências, falsos-*raccords*, plenos de digressão temporal. Um tempo fora do tempo. O território do cinema se impõe, encanta e decanta o melodrama com a palavra cantada, incitando os atores-signos (Autran-TBC, Carvana-Arena, Gracindo-Rádio, Lewgoy-Chanchada) em estado de suspensão. O xadrez do filme, norteador pela câmera de Dib Lutfi, enquadra as forças políticas antagônicas do país dilacerado, que disputam o destino de Eldorado fundando a pré-distopia que mergulha o continente na instabilidade secular.

A escritora-cineasta francesa Marguerite Duras, roteirista de *Hiroshima mon amour*, de Resnais, siderada pelo filme de Glauber à época de seu lançamento em Cannes, descreveu-o como “uma fabulosa ópera negra, que revela como se fazem e se desfazem as ditaduras tropicais no Terceiro Mundo europeizado”. A terminologia, “europeizado”, no caso, sugere um diálogo formal entre a arquitetura suntuosa de *Marienbad* e de *Terra em transe*, atribuindo assim, um caráter significativo ao espaço-tempo que alicerça as duas elípticas narrativas.

Os dois filmes, em estilos diversos, constroem suas tramas, demarcando os espaços de poder, cuja manutenção e expansão se articulam nos corredores palacianos plenos de conchavos, traições e golpes. No tabuleiro montado pelo autor, os personagens se movem irrealmente à procura de sentido, enquanto um projeto intramuros se esboça em vão, no afã de conciliar “pelo amor da força”, interesses tão contraditórios.

Resguardado o ritmo e conteúdo das obras, é possível especular-se uma afinidade estética entre o tempo-espaço erigido em *Marienbad* por Resnais com a dialética-épica do terceiro filme de Rocha, reiterada a nosso ver, sobretudo, a partir do exame das sobras de montagem de *Terra em transe*.

Convém destacar, aliás, que este precioso material foi salvo por Mário Murakami (assistente de fotografia e edição da Mapa, produtora do filme), que teve a iniciativa de levar pessoalmente as inúmeras sobras de negativos e copiões de *Terra em transe* para guardar na PUC-MG. Com autorização de Zelito Viana, ele livrou o acervo de virar vassoura de piaçava, prática comum no período, quando empresas caseiras extraíam a prata da película e utilizavam a celulose na confecção de vassouras. Uma terrível metáfora, se pensarmos a sistemática varredura da memória ainda em curso no país, que nunca legistrou a preservação de seu patrimônio audiovisual.

A trajetória desta obra “inflamável” é digna de registro. Censurado pela ditadura e hostilizado pela direita e esquerda quando de sua estreia, *Terra em transe* teve seus negativos queimados em incêndio que destruiu um depósito na França, para onde Glauber levava os originais, temendo a perseguição militar no Brasil. Um contratipo localizado em Berlim pelo documentarista Peter Schumman serviu de base, enfim, para que se produzisse uma nova matriz em formato digital, possibilitando sua restauração. Tal périplo é contado pelos protagonistas do “milagre” nos extras do DVD do filme, que realizei com Paloma Rocha.

Normalmente, seja por falta de espaço ou critério técnico, as cinematecas raramente guardam sobras de filmagem. Há exceções, mas, em geral, as sobras de um filme sobrevivem por consciência dos autores, produtores ou pelo zelo de herdeiros, pesquisadores ou até mesmo por ação dos aficionados colecionadores. O percurso destas imagens descartadas da montagem final de *Terra em transe* é cinematográfico. Armazenadas em uma caixa de madeira, após serem ordenadas e tratadas por fãs universitários do filme em Belo Horizonte, as misteriosas sobras foram doadas cerca de trinta anos depois para o Tempo Glauber e posteriormente arquivadas no CTAv, no Rio de Janeiro.

Durante as pesquisas de imagens do ensaio documental *Glauces, estudo de um rosto*, soube através de dona Lúcia Rocha, criadora do Tempo Glauber, da existência deste tesouro, que, no entanto, permanecia intacto no CTAv, sob cuidados do pesquisador e arquivista Mauro Domingues, que havia identificado algumas cenas de *making-of* de *Terra em transe*, entre o emaranhado de películas. Esperançoso em encontrar imagens de Glauce Rocha dirigida por Glauber, organizei em meados de 2000 com dona Lúcia, a mãe do cineasta baiano, uma sessão histórica no CTAv com a presença do crítico Carlos Alberto Mattos e da professora Ivana Bentes.

Na medida em que as “sobras”, se é que devemos chamá-las assim, iluminavam a pequena tela da vedete operada por Domingues na ansiada sessão, percebiam-se outros atalhos que a montagem do filme cogitara percorrer no limiar do processo criativo.

Planos longos e intimistas de Jardel e Glauce e “tempos mortos” à la Resnais e Antonioni, mostravam-nos que Glauber, surpreendentemente, filmara em perspectiva mais dilatada sua *mise-en-scène*, oferecendo a Eduardo Escorel fartas opções para o corte final. As escolhas adotadas, coerentes com a dinâmica histórica, a natureza intrínseca da captação e a poética do autor são indiscutivelmente brilhantes, mas não esgotam, em hipótese alguma, a dimensão da encruzilhada, que a obra aberta de Glauber encarou até atingir sua coesão.

Ao telecinar todo o material bruto para decupá-lo e eleger as sequências significativas de Glauce e Glauber em autêntico transe, reunimos cerca de 13 minutos de imagens desconhecidas e reveladoras da atriz que compuseram o ensaio, engendrado em parceria com Idê Lacrete. Dessa forma, jogou-se luz nos dois artistas sonora e politicamente alinhados. Glauber diria mais tarde que Glauce era sua idealização da Mulher, inexistente segundo ele no quadro político-militante, até então.

A experiência de recriar universos artísticos-existenciais a partir de *frames*, fragmentos de negativos relegados ao esquecimento, permite, a rigor, uma visão transversal, matéria e sensorial, de conteúdos formais que, mesmo dispersos em imagens fractais, excitam o imaginário fora-de-quadro, apontando novos ângulos ao fato fílmico consumado.

Na condição de potente alegoria e longe de ser datado, o clássico de Glauber segue latente em cartaz, a ponto de o cineasta Cacá Diegues confirmar que o Brasil “realmente” vive plagiando *Terra em transe*.





O acervo audiovisual de Max Stahl e a independência de Timor-Leste: patrimônio e identidade, história e memória

Marcelo Nogueira de Siqueira

Professor adjunto do Departamento de Arquivologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Arquivista do Arquivo Nacional. Investigador do Centro de História da Sociedade e da Cultura da Universidade de Coimbra, Portugal

Introdução

Timor-Leste tornou-se uma nação independente apenas em 2002, após quase cinco séculos de colonização portuguesa e duas décadas de violenta ocupação indonésia. Max Stahl, jornalista e repórter de guerra britânico, realizou uma série de filmagens sobre o movimento de libertação timorense na década de 1990, tendo por destaque o conflito conhecido como Massacre de Santa Cruz. Essas imagens, reveladoras de um contexto desconhecido por boa parte do mundo, provocaram forte indignação da comunidade internacional e contribuíram para a intervenção da ONU no país até sua libertação. A Unesco declarou, posteriormente, que Timor-Leste foi a primeira nação da história a alcançar sua independência através do poder das imagens em movimento. Max Stahl radicou-se no país e continuou produzindo conteúdo audiovisual após a independência, com reportagens, documentários e um programa de história oral que promovia a memória e o patrimônio cultural local, em um processo de construção de identidades, memórias e histórias. Este artigo apresenta e contextualiza, sob a perspectiva histórica e arquivística, a formação do acervo audiovisual de Max Stahl, declarado como Memória do Mundo pela Unesco.

Timor-Leste

A República Democrática de Timor-Leste ocupa a parte oriental da ilha de Timor, no oceano Índico, região sudeste da Ásia, além de outras pequenas ilhas.

O nome Timor tem origem na palavra malaia *timur*, que significa leste, pois a ilha situava-se a leste da Malásia. Antes da chegada dos europeus no século XVI, seus habitantes pagavam tributos ao reino de Java e o comércio baseava-se na venda de população escravizada, madeira e sândalo.

Com a expansão marítima do século XVI, Portugal estabeleceu como política no oriente a ocupação de pontos estratégicos para controlar o comércio marítimo daquela área.¹ Em 1512, os portugueses desembarcaram na parte leste da ilha de Timor e a ocu-

1 PROENÇA, Maria Cândida. *Uma história concisa de Portugal*. Lisboa: Temas e Debates, 2015, p. 289.

param com fins comerciais, explorando seus recursos naturais, contudo, ela nunca se constituiu em prioridade da região. Essa condição de colônia de exploração perdurou por mais de quatro séculos, pois foi somente a partir da década de 1960, em que Portugal redefiniu sua política ultramarina frente às condições adversas oriundas da guerra colonial que enfrentava em África, que algumas localidades da ilha, como a capital Dili, passaram a contar com luz elétrica, rede de água e esgoto, escolas e hospitais.

Diferente das colônias africanas, não houve luta armada pela independência de Timor, embora houvesse movimentos independentistas, algo que vinha acontecendo a todas as colônias de nações europeias desde o final da Segunda Guerra Mundial. Portugal, sob a ditadura salazarista, resistiu o quanto pôde para não perder seus territórios ultramarinos, mas, com sua derrocada econômica e o colapso do Estado Novo diante da guerra colonial, que propiciou o golpe militar conhecido como Revolução dos Cravos, em 1974, iniciou o processo formal para a independência das ex-colônias, pois se tratava de algo irreversível a partir daquele ano.

Em Timor, formaram-se movimentos políticos que defendiam rumos diferentes para o país: o de orientação marxista defendia a independência total, outro propunha uma autonomia progressiva, mas integrada aos portugueses, e um terceiro desejava a integração à Indonésia.

No segundo semestre de 1975, Portugal coordenou o processo de autodeterminação timorense com vias à sua independência, estimulando a criação de partidos políticos. Contudo, um conflito armado entre forças pró-Indonésia e militares portugueses fez com que Portugal se retirasse de Timor, dando início a uma guerra civil que terminou com a rápida vitória da Frente Revolucionária de Timor-Leste Independente (Fretilin), organização de orientação marxista, que declarou a independência do país. No mês seguinte, a vizinha Indonésia, de maioria muçulmana, invadiu o Timor, de maioria católica, e o anexou, provocando inúmeros e sucessivos apelos da comunidade internacional para que se respeitasse a autodeterminação dos timorenses em relação à sua independência. A Indonésia, entretanto, manteve a ocupação de forma repressora e violenta, com massacres de comunidades, prisões dos líderes opositores e destruição de campos e florestas.

A pressão internacional pela saída da Indonésia era grande, com denúncias constantes de violações de direitos humanos. A ONU protestava constantemente e uma série de acontecimentos fortaleceu a luta pela liberdade em Timor-Leste, como a visita do papa João Paulo II à ilha em 1989, o Prêmio Nobel da Paz concedido, em 1996, ao bispo Carlos Ximenes Belo e ao porta-voz da resistência timorense no exílio, José Ramos Horta, pelo trabalho coordenado por ambos por uma solução justa e pacífica para Timor, e a visita do presidente sul-africano, Nelson Mandela, a Xanana Gusmão, líder da Fretilin, preso em 1997.

Com a situação insustentável, Portugal e Indonésia iniciaram as negociações para um referendo sobre a independência de Timor sob a supervisão da ONU, através de uma missão diplomática desta organização. O referendo ocorreu em 1999 e teve uma

participação maciça da população, com quase oitenta por cento dos votantes favoráveis à independência. Tanto o exército indonésio, quanto milícias pró-governo reagiram com violentas perseguições à população e destruição das cidades, fazendo com que a ONU criasse uma força militar internacional para intervir, pacificar e proteger a região.² Assim, as forças indonésias deixaram o país, os líderes da resistência foram libertados e, em 2001, convocaram-se eleições livres que elegeram uma Assembleia Nacional Constituinte e Xanana Gusmão como seu primeiro presidente. Em 20 de maio de 2002, Timor-Leste, com sua primeira Constituição, teve sua independência reconhecida internacionalmente. O português foi definido como língua oficial ao lado do tétum, uma língua nativa de contato desenvolvida ao longo dos séculos. O inglês e o indonésio foram considerados idiomas de trabalho. No mesmo ano, Timor-Leste ingressou como Estado-membro na Comunidade de Países de Língua Portuguesa.³

Patrimônio e identidade, história e memória

Inserido no processo de independência do país, surge, em 1999, através do Conselho de Segurança da ONU, a The United Nations Transitional Administration in East Timor (Untaet), uma missão de paz transitória para a manutenção da ordem, ajuda humanitária e promoção da segurança, além de responsável por estabelecer uma administração pública no auxílio ao governo independente.

O papel da memória foi tido como elemento basilar para a formação de uma identidade própria do país que se tornava livre. Com o incentivo da ONU e outros organismos internacionais, foram elaborados diversos projetos e fundadas instituições para a salvaguarda da memória coletiva timorense, como o programa de rádio *Tuba Rai Metin*, que divulgava depoimentos de membros da resistência, e o *Living Memory Project*, destinado a coletar as memórias dos presos políticos. Também foi criado o Secretariado Técnico Pós-Comissão Acolhimento, Verdade e Reconciliação, que, dentre outras ações, organizou os documentos referentes às violações dos direitos humanos durante o período de ocupação indonésio. Inserido no mesmo contexto, houve o estabelecimento do Arquivo & Museu da Resistência Timorense e do Arquivo Nacional de Timor-Leste, a partir do National Records and Archives Services Seccion, criado pela administração e transição da ONU alguns anos antes.⁴

2 O diplomata brasileiro Sergio Vieira de Mello, funcionário da ONU que exercia o cargo de administrador de transição em Timor, foi morto em um atentado promovido pela Al Qaeda em 2003, em Bagdá, em virtude de sua atuação pela independência timorense. Osama Bin Laden, líder da Al Qaeda, declarou que Mello foi o principal condutor da divisão de um país legitimamente muçulmano. Para maiores informações, ver o documentário *Sergio*. Direção de Greg Barker. Estados Unidos: HBO Documentary Films, 2009. 94 min.

3 Sobre Timor-Leste, cf.: História. In: GOVERNO DE TIMOR-LESTE. Disponível em: <http://timor-leste.gov.tl/?p=29>. Acesso em: 9 ago. 2021.

4 PRATA, Cristina. *O Arquivo Nacional no quadro das ações para salvaguarda do património documental em Timor-Leste*. Conferência “História & memória: os arquivos de e para Timor”. Universidade do Porto, Portugal, 2018.

O Arquivo Nacional de Timor-Leste teve colaboração do Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Portugal) e do Arquivo Nacional do Brasil na formação profissional, capacitação e assessoramento para a criação de políticas públicas arquivísticas.

Além dessas importantes instituições, uma outra surgiu para reunir, organizar, preservar e difundir o acervo audiovisual do jornalista britânico Max Stahl, constituído por documentos fundamentais para que a luta dos timorenses fosse conhecida em todo mundo e influenciasse, decisivamente, a independência do país, e para colaborar na formação histórica e identitária da nação.

Max Stahl e seu acervo audiovisual

Nascido no Reino Unido, em 1954, o filho e neto de diplomatas Christopher Max Stahl Wenner foi apresentador de um programa infantil na tevê britânica quando jovem. Adulto, tornou-se jornalista, poliglota, cinegrafista e repórter de guerra, tendo feito coberturas de conflitos no Líbano, Sérvia e América Central.

Em agosto de 1991, embarcou para o Timor-Leste, juntamente com mais dois jornalistas ligados a uma emissora de TV, com o intuito de gravarem clandestinamente um documentário sobre a caótica situação do país. No mês seguinte, os dois jornalistas regressam à Europa, mas Max Stahl decide permanecer por mais tempo, pois estava insatisfeito com as imagens que havia capturado. Como seu visto tinha expirado, ele foi para Austrália e de lá viajou para Indonésia como turista, alugando uma motocicleta e atravessando, escondido, a fronteira para Timor de madrugada. Em seguida, estabeleceu contato com as organizações armadas de resistência e partiu para as matas onde estas se encontravam gravando o cotidiano, as reuniões e os treinamentos dos guerrilheiros. A Indonésia proibia manifestações e reprimia qualquer tipo de desobediência às leis impostas. O clima político era o pior possível e havia sérias violações dos direitos humanos, pois a Indonésia compreendia Timor como parte de seu território e não aceitava sua autodeterminação, tentando transmitir ao mundo que a situação era normal, que se tratava de um assunto interno e que os timorenses queriam ser integrados ao país.

O mundo pouco observava o que acontecia naquela pequena ilha do sudeste asiático, pois, atônito, dava mais atenção para o fim da Guerra Fria, o esfacelamento da União Soviética e as consequências da Guerra do Golfo. Além disso, poucas notícias vinham da ilha e praticamente nenhuma imagem conseguia passar pela censura.

Tudo começou a mudar em 12 de novembro daquele ano. Uma grande passeata havia sido convocada em homenagem a um líder da resistência, morto recentemente pelo governo. A passeata terminaria com uma missa campal, perto do seu túmulo no cemitério de Santa Cruz. Max Stahl foi um dos poucos jornalistas presentes e o único que conseguiu filmar a manifestação a partir da preparação, registrando a concentração, a chegada das pessoas, a multidão que se formou e foi caminhando pelas ruas de Dili até a chegada em Santa Cruz para a missa, onde o exército indonésio estava à espera. Depois da missa, a multidão rumou para o cemitério ao lado para prestar a



última homenagem ao herói morto, e foi nesse momento, aproveitando que o local era cercado por muros, que os soldados invadiram o lugar com o intuito de prender o maior número de pessoas, sobretudo as lideranças da resistência. Uma confusão generalizada se instalou, pois os indonésios usavam de extrema violência, atirando contra a multidão que tentava se esconder entre os túmulos. Estima-se que 270 pessoas tenham sido assassinadas no cemitério e outra centena tenha perecido nos dias seguintes em decorrência dos ferimentos. Um incontável número de pessoas foi preso e fichado pela polícia.⁵ Os números precisos são desconhecidos, pois os registros foram perdidos ou estão escondidos até hoje. Entretanto, tudo havia sido filmado por Max Stahl, inclusive as cenas mais dramáticas, como pessoas sendo alvejadas e outras agonizando, imagens que mudariam o rumo da luta timorense e daquilo que ficou conhecido como o Massacre de Santa Cruz, visto que o que havia gravado tornar-se-ia a única e contundente prova documental do acontecido.

5 Max Stahl: o jornalista que escondeu a reportagem numa campa. (2015). *Jornal Expresso*. Disponível em: <https://expresso.pt/sociedade/2015-08-17-Max-Stahl.-O-jornalista-que-escondeu-a-reportagem-numa-campa>. Acesso em: 7 ago. 2021.

Para que essas imagens não fossem confiscadas pelo exército, o que significaria serem perdidas para sempre, Stahl precisou esconder a câmera e as fitas Hi8 em um túmulo que estava parcialmente aberto. Após ser capturado no cemitério, foi levado à delegacia e lá interrogado, identificando-se como turista britânico e dizendo que não tinha nada a ver com a manifestação, pois só estava observando. Por exigir com veemência a presença de representantes da embaixada inglesa, os indonésios o liberaram, receosos de algum incidente diplomático. Depois de alguns dias, o jornalista voltou ao cemitério e conseguiu recuperar todo o material, entregando as fitas em dois lotes, o primeiro para um padre que estava de partida para o Japão e o segundo para uma holandesa de saída do país. Pouco tempo depois, ele próprio deixou Timor e regressou para o Reino Unido. As imagens foram divulgadas por diversas emissoras de televisão em todo o mundo, causando perplexidade e indignação na opinião pública internacional e nos governos democráticos, iniciando-se uma ampla mobilização em prol do povo timorense.

Em 1993, já na Inglaterra, Stahl começou novas filmagens, reunindo outras imagens sobre a resistência timorense, como entrevistas e eventos de exilados. Além disso, passou a receber e acumular gravações audiovisuais sobre o que vinha acontecendo em Timor. Apenas em 1999, Max Stahl consegue voltar ao país devido à intervenção da ONU estabelecida naquele ano e iniciou as filmagens das ações da ocupação e dos processos de intermediação, mas, sobretudo, das relações dos timorenses com o desenrolar dos acontecimentos. Anos depois, o jornalista explicou como fazia para conseguir depoimentos mais naturais e fidedignos da população:

convidamos pessoas para fazerem as perguntas e também darem as respostas. Procuramos memória, memória oral, que é uma forma histórica que me interessa muito, mas também memória audiovisual. As pessoas, muitas vezes simples, pobres, sem educação, às vezes não conseguem explicar quando lhes perguntamos o que fez ou por que é que aceita isto ou aquilo, mas levar essas pessoas para um sítio onde elas combateram e pedir-lhes para mostrarem como era, como foi, como funcionava, elas imediatamente conseguem contar uma história. O que é interessante é que são pessoas que, na sua maioria, ficaram mudas, não tinham acesso à história. A história escrita é uma história de opiniões, mas não é a história onde as pessoas falam. Esta é a maior riqueza do audiovisual e que não existia antes dele.⁶

Com a independência de Timor-Leste, Stahl decide participar ativamente do processo de construção da nação e, a partir do Arquivo Max Stahl e do Centro de Recursos Culturais para Timor-Leste, cria o Centro Audiovisual Max Stahl Timor-Leste (CAMSTL), reunindo as imagens de que dispunha até então, cerca de duzentas horas de material filmado, além de fotografias, relatórios e outros documentos.

6 Quando os timorenses morreram à minha frente senti que tinha de valorizar o sacrifício deles. *TSF Rádio Notícias*. 2019. Disponível em: <https://www.tsf.pt/internacional/quando-os-timorenses-morreram-a-minha-frente-senti-que-tinha-de-valorizar-o-sacrificio-deles-10601496.html>. Acesso em: 7 ago. 2021.

O CAMSTL passou a custodiar, organizar, preservar e dar acesso ao material audiovisual e à documentação correlata, e a fazer transcrições das filmagens para o tétum, português e inglês. Também promoveu cursos de capacitação e treinamento em audiovisual para a população local, fazendo parcerias com universidades e instituições internacionais.⁷ O governo de Timor-Leste, através do Arquivo e Museu da Resistência Timorense, forneceu orçamento e espaço para seu desenvolvimento.

Nos anos subsequentes, o CAMSTL produziu uma grande quantidade de conteúdo audiovisual, sempre com objetivo de preservar a memória, cultura e tradição dos timorenses, fomentar projetos de educação, promover a formação técnica no audiovisual e incentivar a preservação do patrimônio cultural de Timor-Leste.

Em 2012, o governo timorense deu entrada na candidatura do acervo audiovisual do CAMSTL no programa Memória do Mundo da Unesco, na categoria de registro internacional. A proposta, cujo título era “Sobre o nascimento de uma nação: momentos decisivos”, foi recomendada e nominada como Memória do Mundo no ano seguinte. A Unesco declarou que

A coleção de Max Stahl de documentos audiovisuais sobre o nascimento da nação de Timor-Leste é constituída por documentos considerados como o principal registro de acontecimentos que transformaram o destino de uma comunidade afastada dos centros de poder e dos interesses cotidianos numa causa comum das comunidades de todo o mundo. [...] Timor Leste é a primeira nação a libertar-se através do poder das imagens audiovisuais. No século passado, a mídia audiovisual possibilitou uma voz global para aqueles que nunca tiveram a educação ou a oportunidade de se comunicar. Timor Leste foi um marco neste desenvolvimento.⁸

O conjunto documental nominado reunia as fitas originais Hi8 nas quais foram registrados os eventos de 1991, as cópias em Betacam e o material filmado posteriormente em mídias diversas. As fitas Hi8 já apresentavam sinais de deterioração, mas as cópias estavam preservadas, inclusive em instituições internacionais como o INA – Institut National de L’Audiovisuel (França) e no Granada Television Archives (Reino Unido).⁹

A preservação do acervo sempre foi uma preocupação de Max Stahl, como podemos perceber nas ações de parcerias realizadas pelo CAMSTL com diversas entidades nacionais e estrangeiras. Em uma entrevista de 2019, o jornalista discorreu sobre o tema:

7 CAMSTL. *Tekee Media Inc.* 2012. Disponível em: <http://tekeemedia.com/camstl/>. Acesso em: 7 ago. 2021.

8 UNESCO. Lista completa do Patrimônio Registrado. 2017. Disponível em: <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/register-heritage-page-6/on-the-birth-of-a-nation-turning-points/>. Acesso em: 7 ago. 2021, tradução nossa.

9 UNESCO. Nomeação. Disponível em: http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/mow/nomination_forms/timor_lesle_max_stahl.pdf. Acesso em: 7 ago. 2021.

O grande problema é a preservação do audiovisual, que depende de uma gestão sustentável, contínua, e não pode ficar igual porque os formatos mudam – a cassete que funciona hoje, amanhã não há maneira de lhe aceder. Agora há câmaras que têm três ou quatro formatos numa só câmara. É complicado preservar e dar acesso, porque não tem sentido só preservar. Uma instituição qualquer, pequena como a nossa, não é credível, não é sustentável, por outro lado, uma sustentabilidade precisa de uma colaboração, não só de gestão [...].¹⁰

Em 2016, a Universidade de Coimbra, em Portugal, estabeleceu uma parceria com a Universidade Nacional de Timor-Leste e o CAMSTL para “a preservação e o enriquecimento do arquivo Max Stahl, para que possa fazer parte de novas pesquisas e projetos educacionais em ambas as universidades e seus parceiros académicos” através da guarda de representantes digitais do acervo, estimada em cinco mil horas e com um crescimento anual de cerca de quatrocentas horas, e a disponibilização on-line de imagens em baixa resolução, catalogadas e indexadas,¹¹ funcionando “como uma réplica sincronizada do arquivo original de Dili”.¹²

O acervo é baseado em registros narrativos de longo prazo e divide-se em três grandes grupos: 1) antes da independência (período de ocupação indonésia), contendo imagens da resistência armada, das ações da Igreja, da vida cotidiana durante a ocupação, das frentes diplomáticas e de solidariedade pelo mundo, dos debates na ONU e em outras esferas, e de protestos e manifestações internacionais em apoio à causa timorense; 2) período entre 1999 e 2002 (intervenção da ONU), contendo imagens dos ataques do exército e da milícia indonésia, a fuga da população civil para as montanhas. A chegada das forças militares internacionais, o regresso dos timorenses para as cidades, o governo de transição da ONU, o estabelecimento do Estado timorense, os timorenses, dentro e fora do país, antes da independência, a celebração da independência e a questão de Timor Ocidental; 3) depois da independência, contendo imagens da reconstrução e desenvolvimento do país, sobre os veteranos da guerra, questões de segurança, os períodos de estabilidade e instabilidade, do nascimento do governo e das eleições, das instituições e de políticas públicas nacionais (sobretudo em saúde e educação), do desenvolvimento das línguas oficiais e da questão da memória e da identidade baseada no trabalho de história oral e nos registros audiovisuais.¹³

10 Quando os timorenses morreram à minha frente senti que tinham de valorizar o sacrifício deles. *TSF Rádio Notícias*. 2019. Disponível em: <https://www.tsf.pt/internacional/quando-os-timorenses-morreram-a-minha-frente-senti-que-tinha-de-valorizar-o-sacrificio-deles-10601496.html>. Acesso em: 7 ago. 2021.

11 Universidade de Coimbra. CAMSTL. Início. Disponível em: <https://www.uc.pt/camstl>. Acesso em: 7 ago. 2021.

12 Universidade de Coimbra. Notícias da UC. Universidade de Coimbra apresenta arquivo Max Stahl. 2019. Disponível em: <https://noticias.uc.pt/universo-uc/universidade-de-coimbra-apresenta-arquivo-max-stahl/>. Acesso em: 9 ago. 2021.

13 Universidade de Coimbra. CAMSTL. A coleção do CAMSTL. Disponível em: <https://www.uc.pt/camstl/collection>. Acesso em: 8 ago. 2021.

O repositório foi apresentado ao público, em 2019, em solenidade na Universidade de Coimbra com a presença de autoridades e do próprio Max Stahl. O portal pode ser acessado no endereço www.uc.pt/camstl.

Em 2019, o Parlamento Nacional de Timor atribuiu a Max Stahl a nacionalidade timorense, declarando que o ato representava “a homenagem do povo de Timor-Leste ao espírito humanista, altruísmo e extraordinária coragem de Max Stahl”, afirmando, ainda, que ele expressava “o agradecimento e reconhecimento dos feitos excepcionais praticados por um homem excepcional”.¹⁴

Considerações finais

Ao falar do CAMSTL, Max Stahl ressalta a importância do arquivo no diálogo entre gerações e das diferentes relações e possibilidades, pois não se refere apenas a uma história do passado, mas de uma história contínua e dinâmica:

Esta é a magia de um arquivo: mesmo os mortos estão vivos. Podemos ver e ouvir essas pessoas, mesmos as que sacrificaram tanto por causa de Timor podem participar no nascimento da nação. Isso é uma coisa que tem um impacto real. No arquivo também somos uma plataforma de diálogo, de perspectivas. A cada geração, a cada situação, surgem novas questões, novas dúvidas, novos desafios.¹⁵

O jornalista também explica como vê o papel do audiovisual no processo de construção de memórias e identidades, a partir da conscientização que ele promove:

a consciência é uma coisa que os meios audiovisuais, ao longo do tempo, têm capacidade para fazer despertar. O audiovisual, obviamente grava informação, mas a mim, o que me interessa, é que também abre o caminho para a troca de experiências. Eu sou uma pessoa que faço filmes porque queria levar as pessoas, o público, a entrar num mundo onde elas podiam, através das imagens, encontrar-se com as outras pessoas num contexto que elas nunca tinham visitado.¹⁶

Esse papel do audiovisual para além da técnica é percebido por Edgar Morin como a consciência que emerge a partir das paixões e sentimentos, pois sonho e ciência estão

¹⁴ Parlamento timorense atribui nacionalidade ao jornalista Max Stahl. Observador. 2019. Disponível em: <https://observador.pt/2019/12/10/parlamento-timorense-atribui-nacionalidade-ao-jornalista-max-stahl/>. Acesso em: 7 ago. 2021.

¹⁵ Quando os timorenses morreram à minha frente senti que tinham de valorizar o sacrifício deles. TSF Rádio Notícias. 2019. Disponível em: <https://www.tsf.pt/internacional/quando-os-timorenses-morreram-a-minha-frente-senti-que-tinha-de-valorizar-o-sacrificio-deles-10601496.html>. Acesso em: 7 ago. 2021.

¹⁶ Idem.

imbricados nesse processo.¹⁷ Quando Max Stahl decide utilizar o audiovisual para o registro de uma parte tão sensível da história de um país e de sua sociedade martirizada e de tradição oral, ele escolhe uma técnica e uma metodologia que pretende não apenas compreender a realidade, mas alterá-la, através do que Marc Ferro¹⁸ chama de articulação entre imagem, palavra, som e movimento, que gera uma simbiose entre contextos históricos e sociais com a expressão cinematográfica, transformando a imagem em movimento em “um testemunho privilegiado da história”¹⁹ ou, mais precisamente, no “testemunho singular de seu tempo”,²⁰ por constituir-se não na história propriamente dita, mas em uma outra história, “uma contra-análise da sociedade”.²¹

A compreensão do nosso tempo, bem como da expressão de sentimentos, opiniões, vontades, atos e lembranças de pessoas e coletividades, necessariamente passa pela observância dos meios imagéticos, sobretudo os de linguagem audiovisual, a forma de registro documental que mais se aproxima do real, mas que ao mesmo tempo possui a liberdade do poético e do metafórico.

Em um jogo de palavras, poderíamos dizer que as imagens produzidas por Max Stahl se constituem no retrato do nascimento e constituição de uma nação, mas talvez seja mais instrutivo percebê-las como uma outra forma de narrar, perceber e compreender uma história, em seus amplos aspectos e em suas múltiplas dimensões.

Referências

- FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena et al. *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2011. p. 39-64.
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*: ensaio de antropologia sociológica. São Paulo: É Realizações, 2014.
- PEREIRA, Wagner Pinheiro. *O poder das imagens*: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt (1933-1945). São Paulo: Alameda, 2012.
- PRATA, Cristina. *O Arquivo Nacional no quadro das ações para salvaguarda do património documental em Timor-Leste*. Conferência “História & memória: os arquivos de e para Timor”. Universidade do Porto, Portugal, 2018.
- PROENÇA, Maria Cândida. *Uma história concisa de Portugal*. Lisboa: Temas e Debates, 2015.
- SERGIO. Direção de Greg Barker. Estados Unidos: HBO Documentary Films, 2009. 94 min.

17 MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*: ensaio de antropologia sociológica. São Paulo: É Realizações, 2014, p. 26.

18 FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 86.

19 PEREIRA, Wagner Pinheiro. *O poder das imagens*: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt (1933-1945). São Paulo: Alameda, 2012, p. 29.

20 MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena et al. *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2011, p. 38.

21 FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 203.

ALARGAR RUAS SIM
ARRAZAR BAIRROS NÃO

**EU
SQU
MIN
CARTA**

da ONDE VAMOS MORAR?

1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 2680, 26

AND VEM:
MORDE?

NOE VAMOS
MORDE?



Curadoria digital e curadoria social: convergência necessária aos equipamentos e instituições culturais

Maria José Vicentini Jorente

É livre-docente no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação na Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” (Unesp/Marília). Sua atual pesquisa trienal é intitulada “Falsos referentes: influências do cinema de massa das décadas de 1940 e 1950 sobre o subjetivo feminino”; estuda gênero, design e museus.

Introdução

O crescimento exponencial dos fluxos de informação circulante nos meios digitais, especialmente na internet, e nela, na web, fez emergir às ciências da comunicação e da informação novos problemas na percepção e na conceituação, no tratamento e no armazenamento da informação, que demandam diversidade correspondente de metodologias e de soluções para seu compartilhamento. Tais problemas se tornaram mais contextualizados, na medida em que algo aparentemente único mostrou-se fragmentado em sua complexidade: a web a ser tratada não era unívoca, mas era 1.0, a primeira, reducionista, mas extraordinária; era 2.0, a colaborativa, aberta, iterativa¹ e em beta perpétuo; era 3.0, semântica, inteligente, a depender do ponto de vista dos estudos empreendidos.

A denominação web 2.0, em que se situa a definição de nossa problemática, se consolidou em 2004, durante conferência hospedada por Timothy O’Reilly, John Battelle e MediaLive, a partir da percepção, conjunta, de que a rede mundial de computadores, e os serviços da internet, em geral, haviam se tornado, progressivamente, interoperáveis. Naquele momento, o conceito representou, e ainda representa, em 2021, quando nos sentamos para enfrentar nosso levantamento de hipóteses, um lugar informacional em que são elementos-chave a participação, o coletivismo, as comunidades virtuais, o amadorismo.

Timothy O’Reilly, no agora distante 2005, destacou que as transformações observadas nas tecnologias de informação e comunicação (TIC), desde a década de 1960, ocasionaram impactos na produção, no acesso e no compartilhamento da informação, e que os formatos da passagem da web 1.0, estática, unidirecional e limitada, para a web 2.0, social, complexa, interligada e interativa, oferecem aos internautas diferentes possibilidades de interação, criação e compartilhamento de um grande fluxo de informações.

Para O’Reilly,² a lição da web 2.0 é “alavancar o autosserviço do consumidor e algoritmos de gerenciamento de dados, visando atingir a rede em toda sua extensão e não apenas o centro, até a cauda longa e não apenas a cabeça”. Há, ainda, a enfatizar que, na passagem de web 1.0 para web 2.0, a maneira de apresentação da informação no am-

1 Processo de repetição de uma ou mais ações, em que cada repetição possui uma ou mais iterações.

2 O'REILLY, Timothy. *What is Web 2.0: design patterns and business models for the next generation of software*, p. 2, tradução nossa.

biente digital se alterou: na web 1.0, a característica principal de um documento era a textualidade, ou a minimização da disponibilização de imagens nos arquivos; na web 2.0, diferentes linguagens convergem nas suas modalidades: textual, imagética e audiovisual.

Na contemporaneidade, diversos fatores têm contribuído para a criação de ambientes digitais do tipo web 2.0 na internet, com vistas ao acesso e à conversação entre acervos de informação e comunicação de variadas naturezas com distintos sujeitos informacionais – que interagem nos processos de acesso ao conhecimento –, por meio de interfaces computacionais. O anterior modelo matemático da comunicação, com receptores passivos dos *mass media*, deu lugar a coprodutores de informação nos ambientes da plataforma web.

Nela, o fluxo do conhecimento a ser objetivado é bidirecional e pode ser potencializado por tecnologias de informação e comunicação (TIC) criadas, sob a égide da web, como plataforma de acesso a ambientes complexos, na qual se acessam conteúdos e se processam informações. O internauta deve estabelecer com tais ambientes uma interação mais conversacional: ali produzir, também, conteúdos próprios, que compartilha a partir de seus lugares informacionais, lugares de convergência de linguagens caracterizadas pela multimodalidade, previstos como uma realidade hibridizada muitas vezes com versões múltiplas das webs 1.0, 2.0 e 3.0.

Dados os naturais limites deste texto, não falaremos das webs 1.0 e 3.0 – facetas da semanticidade e de suas potencialidades, presentes na plataforma –, mas focaremos nossa atenção no formato 2.0, pois, diante das possibilidades brevemente descritas e de acordo com os novos paradigmas identificados, os ambientes digitais de informação e comunicação deveriam proporcionar aos internautas, também referidos neste artigo como sujeitos informacionais, condições otimizadas de encontrabilidade e de melhor recuperação possível da informação, bem como condições de produção de informação nova e alterações no seu compartilhamento. Ao pensarmos esses sujeitos e suas comunidades, escolhemos, mais apropriadamente, colocá-los no contexto da abertura da web 2.0 aos internautas que acessam a informação nos ambientes dígito-virtuais.

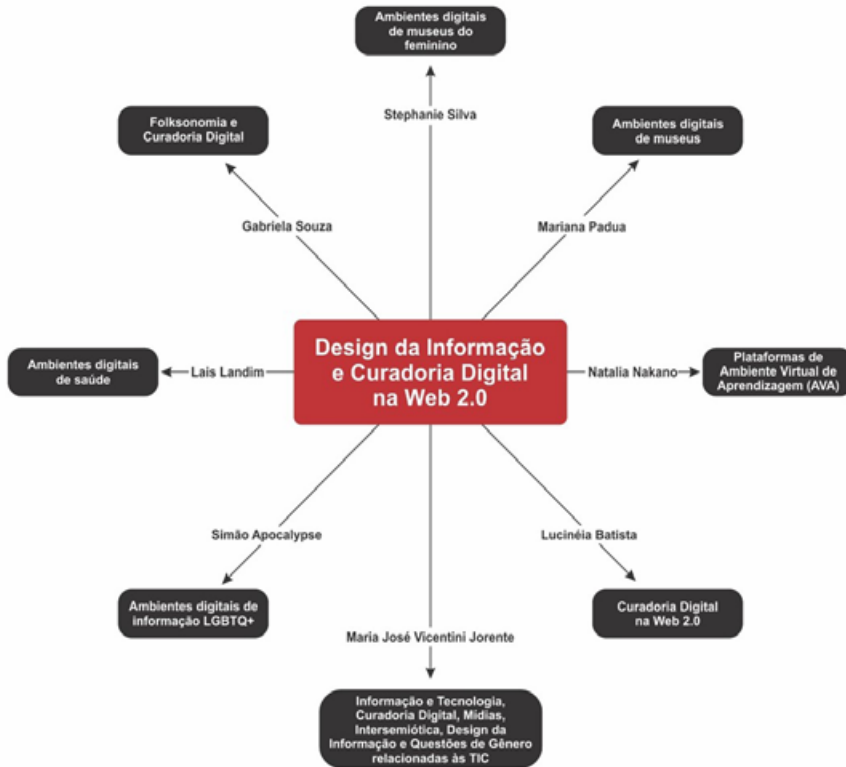
Temos em tela que, embora sejam identificadas possibilidades inéditas na plataforma web 2.0, a comunicação nos novos suportes digitais de informação tem sido, de maneira geral, dificultada por problemas de organização e de design da informação, principalmente, no contexto da realidade brasileira, ainda que pareça desnecessário enfatizar que, de maneira ideal, o acesso e a interação eficientes com internautas proporcionariam melhor visibilidade a qualquer empresa e/ou instituição pública ou privada.

O fluxo das informações nos ambientes web das instituições e equipamentos culturais brasileiros

No contexto brasileiro, a verificação sistemática de ambientes de instituições e de equipamentos culturais – objetos constantes de nossas pesquisas, conforme a figura a seguir – tem retornado uma realidade em que a grande maioria dos ambientes digitais

dispostos na plataforma web se utiliza, ainda, de um modelo informacional caracterizado como web 1.0, vigente nas primeiras configurações e de acordo com as limitadas possibilidades que o simulacro inicial oferecia, mas que seria superado diante de realidades mais interativas.

Mapa conceitual das pesquisas do Laboratório de Pesquisa em Design e Recuperação da Informação (Ladri)³



A afirmação e a figura anexada a este texto traduzem um universo de pesquisas, com metodologia sistematicamente desenhada como exploratória, em que nossos encontros, recorrentemente, têm sido com ambientes virtuais estáticos, configurados como catálogos e guias, herdados do mundo da impressão, e que, da mesma forma, não oferecem as possibilidades de interatividade colaborativa ao internauta.

³ Fonte: elaborado no Laboratório de Pesquisas em Design e Recuperação da Informação da Universidade Estadual Paulista (Ladri/Unesp).

Ademais, perceberemos um enorme abismo em relação aos internautas de suas comunidades de interesse, dada a escolha desse modelo de comunicação institucional, ou, ainda, de divulgação da informação nos moldes de uma web 2.0 operacionalizada com vistas à preservação digital, tão somente. Constitui-se, dessa nossa percepção recorrente da problemática, a indagação sobre qual seria um modelo necessário para que os ambientes digitais dessas instituições atuassem, com eficiência e eficácia, na plataforma web, com vistas ao acesso e compartilhamento da informação, tanto a partir de computadores estacionários ou fixos quanto de aparatos móveis.

Temos, portanto, tentado encontrar um modelo eficiente, e suficiente, para ambientes digitais de instituições de natureza cultural, a fim de estabelecer padrões de comunicação eficazes na realização do seu papel informacional. Em tais ambientes, no modelo buscado, o acesso deve ser facilitado aos sujeitos com base em conceituações sustentadas pela ciência da informação (CI) e disciplinas correlatas, por meio das quais possamos adequar conteúdos e formatos à web 2.0.

Adequar a comunicação ao modelo web 2.0 significa convergir as diversas linguagens – textuais, imagéticas e audiovisuais – no design e arquitetura dos ambientes digitais e fazê-las, por meio de outras linguagens – as computacionais –, interoperar em interfaces web 2.0, para maior e melhor interação do internauta. De nossa perspectiva, a relação entre o internauta e a interface computacional também pode ser considerada uma convergência, e o conjunto de convergências fará emergir, no sistema, novos conhecimentos.

Descrevemos, dessa maneira, um modelo diverso da web 1.0, na qual o modelo era o de transmissão de informação, unilateral, vetorizada – criada pelos programadores e administradores de ambientes digitais –, em que os internautas eram leitores da informação, incapazes de colaborar com a produção de conteúdo, de interagir ou, ainda, de contribuir com os sistemas de informação. No contexto da web 1.0, a mobilidade, por outro lado, não era sequer cogitada, e ainda menos uma estrutura que acomodasse a sua convergência. Não havia, consequentemente, preocupação com a adaptação das linguagens dos aparatos estacionários à responsividade. Inversamente, se uma das principais características da web 2.0 é a colaboração, a afirmativa nos leva a pensar nos processos envolvidos em tal colaboração entre os atores informacionais e os ambientes que, segundo Saéz Vacas,⁴ seriam a base de uma web das pessoas.

Além dessas convergências, as pessoas, e suas comunidades, são consideradas centrais nos ambientes da plataforma. No início dos anos 2000, opunham-se os conceitos global e local; discutia-se sobre a dependência das identidades comunitárias, portanto, locais, em relação à fisicidade do lugar e à sua manutenção em redes, por meio de links identitários, ao reforçar sua resistência à globalização.

4 SÁEZ VACAS, F. Vida y sociedad en el nuevo entorno tecnosocial. In: FUMERO, A.; ROCA, G. *Redes web 2.0*. [S.l.]: Fundación Orange, 2007.

As questões identitárias são importantes nos contextos dos ambientes digitais dos equipamentos culturais na web e caracterizam os sujeitos e as comunidades de interesse de cada equipamento. Tornam únicas as conceituações, metodologias e técnicas que apresentaremos padronizadas de maneira modelar à frente. Exigem dos profissionais da informação envolvidos no design da informação a ser curada, em um equipamento ou instituição cultural, entender que, sob a camada das delícias do compartilhamento, há uma estrutura tecnológica regente a ser convocada. A maneira como a interação e a colaboração ocorrerão deve ser planejada pelos designers de informação dos sistemas para que os sujeitos tenham uma experiência eficaz e, minimamente, suficiente.

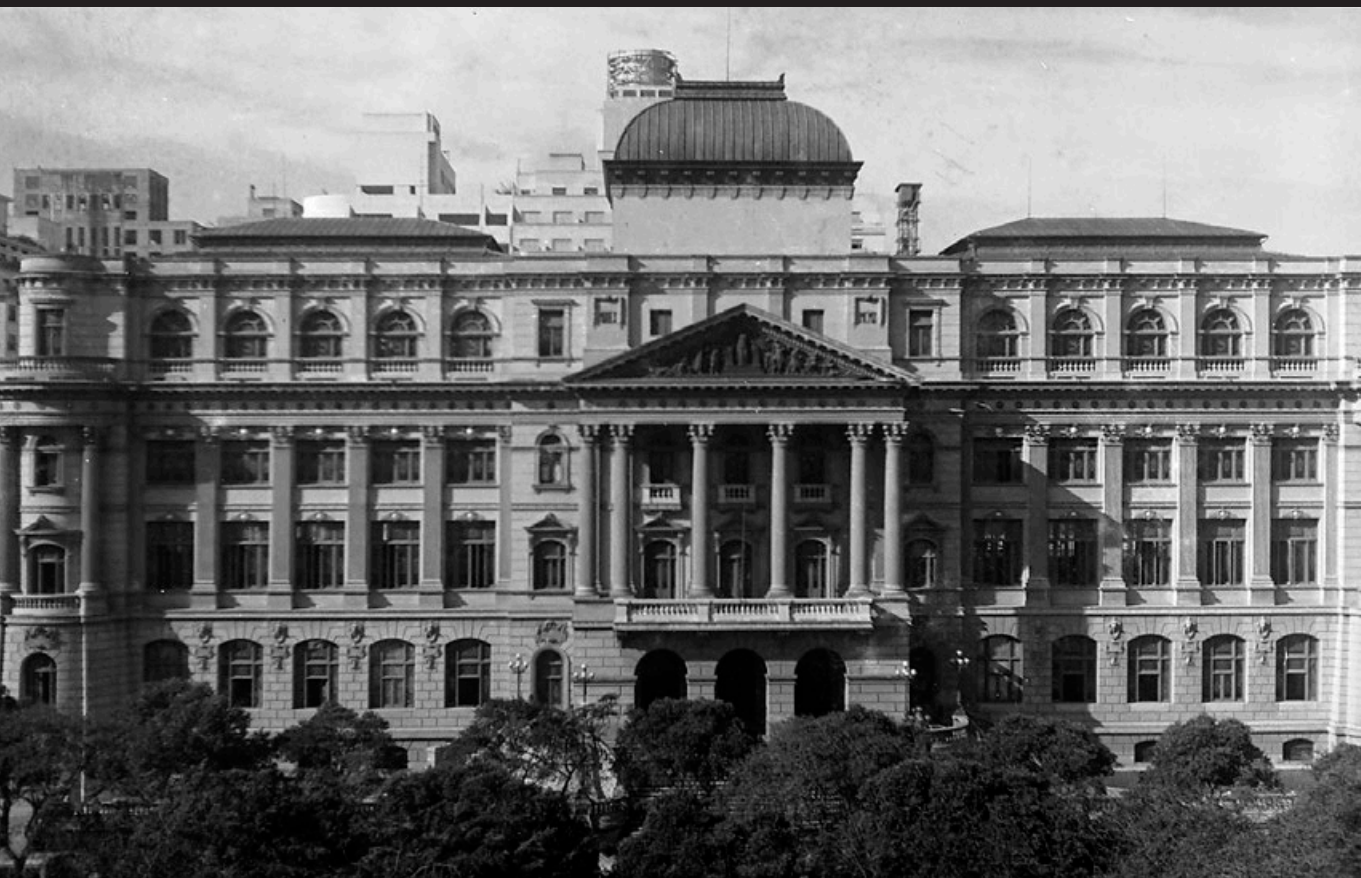
Nesse contexto, as subáreas da ciência da informação (CI) – arquivos, bibliotecas, centros de documentação, museus, e suas variações – necessitam repensar suas extensões de comunicação na web, os seus ambientes dígito-virtuais, como lugares de conversação, potencializadores de diálogos e de trocas de informações. Associar às suas facetas presenciais lugares dígito-virtuais, em que profissionais da informação, com competências digitais de característica pós-custodial, objetivem dialogar de maneira intensa com os sujeitos informacionais e comunidades de interesse.

Propostas mais conversacionais são necessárias às instituições que tiverem seus acervos, ou parte deles, digitalizados, e possibilitarão aos internautas, além de recuperar as informações que, com variadas intencionalidades, procurem nos ambientes de simulação, recriá-las, vivificá-las e colocá-las em movimento. Para isso, será necessário conjugar requisitos de natureza diversa, regidos a partir de uma política institucional que considere a natureza híbrida da realidade contemporânea de acesso à informação no Brasil e no mundo: é necessário ter em mente que o estabelecimento de uma política de curadoria digital com ênfase no acesso e compartilhamento da informação propicia, sim, a preservação da informação no meio digital, e mesmo fora dele.

Curadoria digital e curadoria social

Entre os requisitos necessários à sobrevivência dos equipamentos de cultura, encontra-se na curadoria digital, uma metodologia que sistematiza os cuidados especializados e que envisa as ações de acesso e compartilhamento, juntamente com as iniciativas de preservação da integridade dos acervos de informação constantes em ambientes digitais de instituições culturais de qualquer espécie.

Em “Digital curation: the development of a discipline within information science”, Sarah Higgins contextualizou a curadoria digital (CD), interdisciplinar, à ciência da informação (CI). No texto, a autora destacou que a CD atravessou os estágios de seu desenvolvimento como uma disciplina – ao ultrapassar a dimensão meramente técnica de tratamento da informação digital – para alcançar questões de conceituação que a constituíram como objeto acadêmico e, propriamente, disciplinar: a CD bem sistematiza e interrelaciona as ações que perpassam a elaboração do ciclo de vida da informa-



ção de caráter digital. Posteriormente, também direciona as ações para sua avaliação e planejamento, rege boas práticas na sua digitalização e documentação, organização e preservação, bem como sua apresentação para disponibilização, acesso e compartilhamento sustentáveis.⁵

A CD torna-se, portanto, uma metadisciplina que deve atuar em resposta à necessidade de organizar as ações de gestão da informação em meio digital, pois dispõe de uma abordagem holística desse processamento de ações do pensar, organizar e gerenciá-las, em cada etapa do ciclo de vida, para prolongar sua permanência, com qualidade.

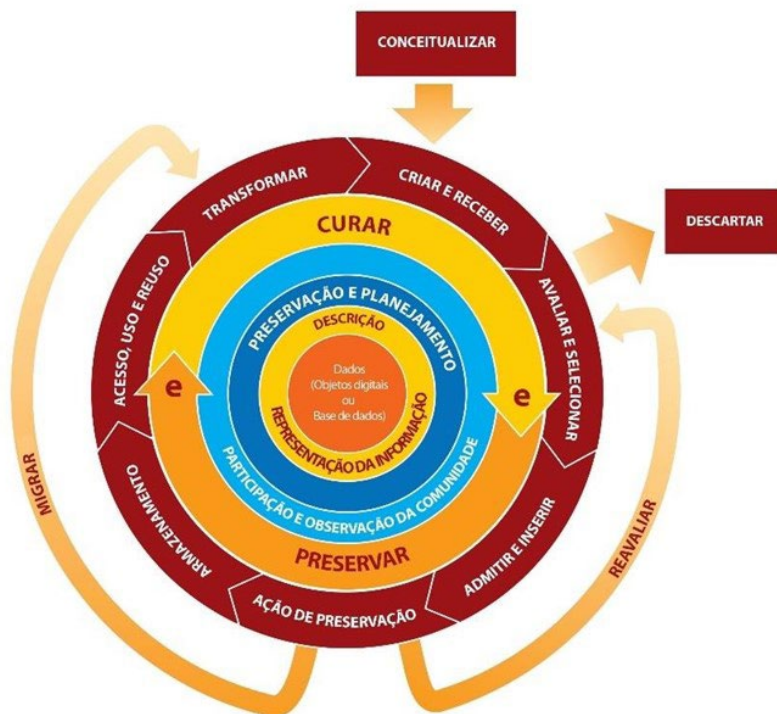
O Digital Curation Center (DCC) foi criado e reconhecido globalmente como o principal centro de pesquisas no âmbito da CD, e nele, desenvolvido seu modelo de ciclo de vida para sistematizar e orientar ações de curadoria e compartilhamento adequadas. No modelo, identificaram-se ações sequenciais, completas e ocasionais – inerentes ao processo – que se iniciam na criação do objeto digital e o acompanham até o seu descarte. Higgins aponta que as ações sequenciais se configuram como aquelas que necessitam de uma continuidade durante o ciclo de vida da informação, ou seja, são executadas periodicamente e garantem a vida cíclica, estando localizadas à margem das ações completas.⁶

As ações completas são identificadas como as nucleares do modelo. São pontuais e contínuas a todos os objetos digitais tratados no processo de curadoria. As ações ocasionais, por outro lado, são realizadas quando necessário, de maneira esporádica no ciclo da CD.

5 HIGGINS, S. Digital curation: the development of a discipline within information science. *Journal of Documentation*, v. 78, n. 6, p. 1.318-1.338, 2018; HIGGINS, S. The DCC curation lifecycle model. *The International Journal of Digital Curation*, v. 3, n. 1, p. 134-140, 2008; DIGITAL CURATION CENTRE (DCC). *What is digital curation?*. DCC, 2021.

6 HIGGINS, S. Digital curation: the emergence of a new discipline. *The International Journal of Digital Curation*, v. 6, n. 2, p. 78-88, 2011.

Modelo do ciclo de vida da curadoria⁷



Na figura acima, podemos perceber que a palavra preservação aparece várias vezes nas esferas concêntricas. Primeiramente, na camada mais externa, como “ações de preservação”, de maneira posterior a “admitir e inserir”, e anterior a “armazenar”; ou seja, imediatamente após o item – ou conjunto de itens – ter sido avaliado e selecionado para fazer parte de uma coleção digital. Há, também, uma alça de ligação externa entre o indicativo “ação de preservação” e o “transformar”, posterior a “acesso, uso e reuso”. Migrar está marcado como etiqueta chave na ação, pois as migrações constantes e as atualizações de suportes e linguagens regem a percepção de preservação de Higgins. “Transformar” é, na visão da pesquisadora, uma necessidade contínua, dada a fragilidade da dígito-virtualidade. No outro extrato, “preservação” e “cura” se encontram interligados e marcados graficamente pelas cores amarelo e laranja, com um indicativo de dinâmica recorrente, representada pelos formatos das setas, localizadas nas pontas

7 Fonte: HIGGINS, S. The DCC curation lifecycle model. Traduzido por: NAKANO, N. *Princípios do design da informação na curadoria digital de ambientes virtuais de aprendizagem sob a perspectiva da ciência da informação*. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2019.

das esferas. Por fim, na esfera em azul encontra-se “preservação e planejamento”, que pode ser relacionada à “participação da comunidade”.

Por outro lado, o fragmento “acesso, uso e reuso” se situa somente na camada mais externa do modelo; como algo dinâmico e recorrente, está distante e, aparentemente, sem ligação visível com a “participação da comunidade”. Fica claro na representação que o modelo está concentrado nas questões técnicas da preservação da informação: o ciclo de vida de Higgins, repetido *ad* exaustão nos estudos de CD, coloca as ações de acesso de maneira periférica no modelo, como pôde ser visto na figura, porque a preservação é, sim, essencial à fruição da informação em um meio frágil como o digital. Por outro lado, no início dos anos 2000, tempo da idealização do modelo do ciclo de vida, Higgins e seus colegas estavam preocupados com a constituição robusta de um *corpus* conteudístico para o compartilhamento. Enfatizamos, contudo, que, nas condições atuais da informação mediada por suportes eletrônicos, em que as emergências do sistema da internet e da web se reconfiguraram a cada dia, pensar e tomar decisões que levem em consideração o acesso e o compartilhamento (uso e reuso) da informação, de maneira não presencial, deve se constituir em algo encarado como essencial também para sua preservação.

Por essa razão, nossa visão agrega ao modelo de Higgins a sugestão de implemento convergente do que foi definido como curadoria social. A curadoria digital (CD) concentra-se nos objetos digitais a serem curados, preservados e compartilhados nos ambientes digitais da web, e para isso segue metodologias focadas no auxílio às atividades dos profissionais, tendo em vista a preservação, o que, na opinião de Simon,⁸ limita a contribuição potencial dos visitantes e os torna meros usuários da informação, modelar da web 1.0.

Anteriormente à afirmação, Simon⁹ identificou cinco formas de insatisfação pública em relação às instituições e equipamentos culturais na web por meio de pesquisa junto aos internautas: a) a irrelevância das instituições e equipamentos culturais na vida das pessoas, em geral; b) a falta de dinamismo e a estaticidade que dispensam e desmotivam os sujeitos informacionais a mais de uma visita aos ambientes presenciais e/ou dígito-virtuais; c) a não inclusão da visão das comunidades de interesse ou dos sujeitos informacionais em seu contexto; d) a falta de criatividade ao eliminar do espaço cultural a sua vocação para abrigar a expressão dos sujeitos e de suas comunidades, ou a sua contribuição para a história, a ciência e a arte; e) a instituição ou equipamento não é um lugar social confortável para a conversação sobre ideias com amigos e estranhos.

Aos cinco elementos de descontentamento, Simon¹⁰ respondeu com sugestões da Curadoria Social aos ambientes institucionais: a) solicitar e responder, ativamente, às

8 SIMON, N. *The participatory museum*. California: Museum 20, 2010.

9 Idem.

10 Idem.

ideias, histórias e trabalho criativo dos visitantes, e incentivar os sujeitos e comunidades a investir pessoalmente, tanto no conteúdo quanto na saúde da organização; b) desenvolver plataformas nas quais os visitantes podem compartilhar ideias e se conectar uns com os outros em tempo real, e oferecer experiências de mudança sem incorrer em altos custos contínuos de produção de conteúdo; c) apresentar histórias e vozes variadas, para incentivar os internautas a priorizar e compreender sua própria visão no contexto de diversas perspectivas; d) convidar os visitantes para participar e apoiar os interesses de quem prefere fazer e não apenas assistir; e) projetar oportunidades para o diálogo interpessoal, a fim de se distinguir como locais desejáveis para discussões sobre questões importantes relacionadas aos conteúdos apresentados.

A proposta da curadoria social elege, portanto, uma abordagem participativa para envolver a comunidade e a sociedade nos processos de curadoria, um ponto de vista mais aberto e envolvente por parte das instituições e equipamentos aos visitantes – presencial ou dígito-virtualmente –, em que a sociedade se sinta representada e participativa. Compreendemos que, no modelo proposto, há uma horizontalização entre a relação institucional e a comunidade ativa, ao reconhecer os sujeitos informacionais como potenciais cocuradores. A proposta também resulta em reinterpretações continuadas dos acervos de maneira transnacional e intercultural, dada a multivocalização implicada na participação extensa das comunidades nos variados contextos das instituições e equipamentos culturais, cuja abertura pode transformá-los em lugares e arenas de cultura.

Destacamos que as propostas ligadas à curadoria social necessitam ser convergidas à da curadoria digital (CD) para sua eficiência e eficácia. Otimizar o acesso aos ambientes e torná-los conversacionais irá interferir e dará sentido às ações de preservação; enquanto compor com os visitantes (de modo presencial ou em linha) em recriações continuadas dos acervos, trabalhados em conjunto, modificará, muitas vezes, o ciclo da informação na CD.

Naturalmente, surgirão problemas que necessitarão de soluções pontuais; não há que, ingenuamente, imaginar somente as facilitações em tal complexidade sistêmica. No entanto, a premência de ressignificação dos lugares de cultura na vida das pessoas viventes, no momento histórico que se apresenta, nos anima a procurar maneiras e criar acervos de estratégias e metodologias continuamente alimentadas e discutidas no âmbito da ciência da informação e suas subáreas, disciplinas e ciências correlatas.

As tecnologias de informação e comunicação (TIC) têm se mostrado ápticas¹¹ à criação de novas formas de acesso, de interação e de compartilhamento de informação nos lugares e experiências dígito-virtuais. A dinâmica da convergência entre as práticas aqui apresentadas para a curadoria de conteúdos e formatos digitais, com suas metodologias distintas, oferecerá, naturalmente, desafios e resistências aos profissionais da informação, curadores e gestores em tais instituições. Porém, trata-se de um risco ne-

11 Refere-se à percepção, ao toque.

cessário à ressignificação dos equipamentos e instituições de cultura, e tem se mostrado uma tendência no tratamento da informação a ser compartilhada, presencialmente e/ou nos ambientes digitais da web 2.0. Enfrentar os desafios da abertura dos acervos é, finalmente, para os profissionais da informação permanecer relevantes na organização e gestão da cultura em uma sociedade que se apresenta, principalmente no contexto brasileiro, hostil às perspectivas progressistas das quais os lugares de produção cultural devem ser faróis e fortalezas de resistência.

Referências

- DIGITAL CURATION CENTRE (DCC). *What is digital curation?*. DCC, 2021.
- HIGGINS, S. Digital curation: the development of a discipline within information science. *Journal of Documentation*, v. 78, n. 6, p. 1.318-1.338, 2018. Disponível em: <https://www.emerald.com/insight/content/doi/10.1108/JD-02-2018-0024/full/html>. Acesso em: 21 jul. 2021.
- HIGGINS, S. Digital curation: the emergence of a new discipline. *The International Journal of Digital Curation*, v. 6, n. 2, p. 78-88, 2011. Disponível em: <http://www.ijdc.net/article/view/184/251>. Acesso em: 29 jul. 2021.
- HIGGINS, S. The DCC curation lifecycle model. *The International Journal of Digital Curation*, v. 3, n. 1, p. 134-140, 2008. Disponível em: <http://www.ijdc.net/article/download/69/48/0>. Acesso em: 22 jul. 2021.
- NAKANO, N. *Princípios do design da informação na curadoria digital de ambientes virtuais de aprendizagem sob a perspectiva da ciência da informação*. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/181518>. Acesso em: 10 jul. 2021.
- O'REILLY, T. *What is web 2.0: design patterns and business models for the next generation of software*. 2005. Disponível em: <http://www.oreillynet.com/pub/a/oreilly/tim/news/2005/09/30/what-is-web-20.html>. Acesso em: 22 jul. 2021.
- SÁEZ VACAS, F. Vida y sociedad en el nuevo entorno tecnosocial. In: FUMERO, A.; ROCA, G. *Redes web 2.0*. [S. l.]: Fundación Orange, 2007. p. 96-122. Disponível em: http://www.fundacionorange.es/areas/25_publicaciones/WEB_DEF_COMPLETO.pdf. Acesso em: 29 jul. 2021.
- SIMON, N. *The participatory museum*. California: Museum 20, 2010. Disponível em: <https://tomskmuseum.ru/content/editor/Posetitel/Opit%20kolleg/Muzej-v-kontekste-kultury-uchastiya.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2021.



Digitalizar, preservar, pesquisar: direitos culturais como limitações aos direitos autorais

Walter Couto

Doutorando em Ciência da Informação pela
Universidade de São Paulo. Mestre em Estudos de
Cultura Contemporânea pela Universidade Federal de
Mato Grosso.

As instituições culturais e informacionais, como bibliotecas, arquivos e museus, se justificam pelo fim cultural, que se realiza mediante a promoção do acesso e a garantia da conservação de seus acervos. Ao promover o acesso, essas instituições garantem o exercício dos direitos culturais da sociedade, porque permitem que se frua as obras e se conheça o patrimônio comum que compõe a memória nacional. Obviamente, a conservação/preservação (termos aqui usados como sinônimos) é uma condição necessária para o acesso, porque sem preservar o acervo não é possível acessá-lo. No entanto, a preservação é também uma atividade independente, porque guarda para as próximas gerações os bens culturais que incrementam hoje o nosso fundo comum.

Nesse contexto, o processo de digitalização se mostrou crucial para auxiliar essas instituições em sua dupla tarefa de fornecer o acesso e garantir a preservação dos acervos. A digitalização para fins de preservação não irá substituir as práticas tradicionais de conservação dos documentos físicos, mas incrementa de maneira importante os meios para se atingir os objetivos globais da instituição. Um documento digitalizado garante um acesso facilitado, evita o desgaste do exemplar pelo manuseio constante e garante a preservação de seu conteúdo mesmo se as demais técnicas de conservação/preservação falharem.

A digitalização possui, portanto, uma finalidade cultural clara, estritamente alinhada com a função social dos arquivos, bibliotecas e museus. Às vezes, essa finalidade cultural é prejudicada por barreiras de natureza tecnológica e não tecnológica.¹ No Brasil, as barreiras de natureza tecnológica são intensificadas pela falta de investimentos no setor, o que interfere diretamente nas atividades. Igualmente, as barreiras não tecnológicas são intensificadas, por aqui, sobretudo pela falta de políticas públicas bem desenhadas para essa finalidade. Adicionalmente, há grande desconhecimento sobre a legislação e as maneiras de interpretá-la, o que cria um cenário de paralisia institucional motivado por anos de pânico morais que são propagandeados por alguns setores da sociedade. Praticamente todo profissional da informação que trabalha em um programa de digitalização de acervos possui uma preocupação em comum: *o direito autoral nos permite fazer isso?*

¹ KASTELLEK, Mike. Practical limits to the scope of digital preservation. *Information Technology and Libraries*, v. 31, n. 2, p. 63-71, 2012.

Neste texto, gostaria de contribuir, especificamente, para o debate sobre essa dificuldade não tecnológica representada pelos direitos autorais no processo de digitalização para fins de preservação. Argumentarei que a digitalização para fins de preservação é assegurada pelos direitos culturais, fato já estabelecido na doutrina jurídica pátria e, portanto, de aplicação bastante segura. Mesmo que ausente no rol das limitações aos direitos autorais, a ação de digitalizar para preservar é permitida no Brasil e é um dever das instituições culturais e informacionais.

Quando vamos digitalizar documentos muito antigos, o problema dos direitos autorais não é relevante, porque sabemos que esses documentos estão em domínio público. O direito autoral protege as obras do espírito que são fixadas em algum meio pelo prazo de setenta anos, contados a partir do ano seguinte da morte do autor. No caso das obras fotográficas e audiovisuais o prazo também é de setenta anos, mas é contado a partir do ano seguinte à divulgação da obra. Se esse prazo passou, então a digitalização é claramente livre. Também não há problema com a digitalização quando lidamos com aquelas obras que obedecem aos critérios de proteção, como a originalidade, mas que foram claramente excluídas da proteção pelo legislador no art. 8º da Lei de Direitos Autorais (LDA).² Assim, os projetos, as decisões judiciais, as leis, os textos meramente normativos, calendários, formulários etc. podem ser livremente reproduzidos porque nunca foram sequer protegidos pela LDA.

No entanto, um programa de digitalização focado apenas nessas obras que não são protegidas pelo direito autoral, seja porque já estão em domínio público, seja porque nunca foram protegidas, é injustificadamente limitado para fazer cumprir o papel cultural dessas instituições. E é aqui que o problema aparece. Uma alternativa pode ser solicitar autorização para os titulares, uma licença para a realização da digitalização. Essa alternativa é ruim, porque acrescenta uma carga gigantesca de trabalho nas mãos de quem já possui uma missão muito trabalhosa; fazendo, ainda, uma atividade tão importante quanto essa, depender da cortesia e dos interesses privados dos titulares. Além disso, a grande quantidade de obras órfãs, isto é, obras cujo titular é desconhecido, torna esse trabalho de solicitar autorização uma tarefa quase impossível.

Bibliotecas, arquivos e museus possuem em seus acervos obras muito variadas entre si, que frequentemente estão dentro do prazo de proteção da LDA. Embora sejam obras em domínio privado, o interesse privado não pode se sobrepor ao interesse coletivo de preservar a cultura. Esse é um problema tão importante, que muitas legislações de direitos autorais de diversos países incluíram uma limitação ao direito do autor em suas leis para garantir textualmente que as ações necessárias à preservação não são violações de direitos autorais.

2 Lei n. 9.610/1998. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm. Acesso em: 1 set. 2021.

Infelizmente, esse não é o caso do Brasil. E é por isso que o nosso problema é maior do que o de outros países que também precisam digitalizar para preservar. Para o setor de informação, a LDA é extremamente omissa. Além de não incluir em seu rol de limitações uma hipótese de uso livre em benefício de bibliotecas, arquivos e museus, não há, sequer, previsão daquilo que os juristas chamam de “exaustão de direitos autorais”, que é o dispositivo legal que permite o empréstimo dos exemplares. Em outras palavras, se a LDA for considerada de maneira isolada, até mesmo o empréstimo que as bibliotecas efetuam seria uma infração. Felizmente, nos estados democráticos, as leis nunca são interpretadas de maneira isolada. Chama-se “interpretação sistemática” a acomodação mútua que as leis, as normas e os princípios fazem entre si, gerando limitações de um direito em função de outro.

Há, contudo, um desconhecimento generalizado sobre os mecanismos interpretativos da LDA. Nesse cenário, os abusos de direito ocorrem. Os anglófonos chamam isso de *copyfraud*,³ que é a reivindicação indevida de um direito autoral (ou, pelo menos, do seu alcance). No Brasil, o abuso de direito é previsto no art. 187 do Código Civil. Um exemplo simples: o rol de limitações aos direitos autorais da LDA brasileira é muito claro ao garantir aos usuários o direito da cópia para uso privado (art. 46, II da LDA). Qualquer pessoa pode fotocopiar ou digitalizar um “pequeno trecho”⁴ de uma obra, independentemente de autorização ou pagamento. Não obstante, em qualquer livro que se abra há uma reivindicação de direitos autorais absolutos, onde se diz geralmente que “nenhuma parte da obra pode ser reproduzida sem autorização dos titulares”. Esse tipo de aviso é falso e abusivo, porque vai contra os direitos dos usuários⁵ listados no rol das limitações. O rol das limitações é meramente exemplificativo, o que quer dizer que ele não pode ser interpretado ao pé da letra,⁶ isto é, restritivamente, e contém situações não previstas que também configuram hipóteses de usos livres ou de direitos dos usuários⁷. Embora haja alarde contra essa interpretação extensiva das limitações, isso está mais do que consolidado no Brasil, como vários precedentes atestam.⁸

3 MAZZONE, Jason. *Copyfraud and other abuses of intellectual property*. California: Stanford University Press, 2011.

4 “Pequeno trecho”, no contexto bibliotecário, conforme interpretação da USP (resolução n. 5.213/2005) e da UFRJ (resolução n. 19/2010), equivale a um capítulo de livro ou um artigo científico inteiro. Para o caso de obras estrangeiras ou fora de catálogo, a obra inteira pode ser reproduzida pelos usuários da biblioteca. CHAPDELAINE, Pascale. *Copyright user rights: contracts and the erosion of property*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

5 CHAPDELAINE, Pascale. *Copyright user rights: contracts and the erosion of property*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

6 LEWICKI, Bruno Costa. *Limitações aos direitos do autor: releitura na perspectiva do direito civil contemporâneo*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Direito, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

7 SOUZA, Allan Rocha de; AMIEL, Tel. *Guia direito autoral e educação aberta e a distância: perguntas e respostas*. 2020. Disponível em: <https://zenodo.org/record/3964713#.XzZ3XuhKiUn>. Acesso em: 15 ago. 2021.

8 Enunciado n. 115 da III Jornada de Direito Comercial do Conselho da Justiça Federal; Recurso Especial n. 964.404/ES de 2011 do Supremo Tribunal de Justiça; e Recurso Extraordinário n. 113.505-1 58, julgado em 28 de fevereiro de 1989.

KODAK SAFETY FILM



→ 15

→ 15A

Além da possibilidade de interpretação extensiva das limitações aos direitos autorais contidas na LDA, há também a possibilidade de o direito autoral ser limitado em função de alguns fatores externos.

Em primeiro lugar, a função social do direito autoral⁹ e a função social da propriedade¹⁰ estabelecem que também o direito autoral se justifica pela finalidade cultural. Ou seja, o direito só existe para estimular o fim cultural. Sempre que o direito autoral não cumprir a finalidade de estimular a cultura, estará contra a sua função social. Se um direito de propriedade intelectual não cumpre a sua função social em determinada situação, então ele é inconstitucional para essa aplicação específica.

Em segundo lugar, o direito autoral precisa se harmonizar com os direitos culturais por meio da interpretação sistemática. No Brasil, existem inúmeras previsões constitucionais para a promoção da preservação/conservação do patrimônio cultural, como as previstas no art. 216 da Constituição Federal de 1988.¹¹ O Plano Nacional de Cultura, por exemplo, diz com muita clareza que um dos objetivos do Estado brasileiro é a promoção do equilíbrio entre o direito autoral e os direitos culturais. Todas essas previsões autorizam as bibliotecas, os arquivos e os museus a realizarem a digitalização para fins de preservação, sem que isso seja considerado uma infração aos direitos autorais.¹² A ação de digitalizar para preservar um acervo é um caso especial de uso livre, que não atrapalha a exploração normal da obra e nem causa prejuízos injustificáveis aos titulares dos direitos autorais.¹³ Pelo contrário, as obras que os autores produziram serão preservadas para a posteridade de uma maneira eficaz e responsável.

Esse é, já, um ponto pacífico no Brasil. Dificilmente haverá argumentos jurídicos para impedir uma instituição que guarda acervos de digitalizá-los para fins de preser-

9 CARBONI, Guilherme. *Função social do direito de autor*. Curitiba: Juruá Editora, 2006.

10 Art. 5º, inc. XXIII, da Constituição Federal de 1988.

11 Observe-se o § 1º do referido artigo da Constituição, que diz que “O poder público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação” (grifos nossos). Ou seja, a comunidade, não apenas o poder público, deve colaborar para a preservação dos acervos; que pode ocorrer também por meio de “outras formas” de preservação, como é precisamente o caso da digitalização.

12 SOUZA, Allan de Rocha. *Direitos culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

13 Portanto, a digitalização para fins de preservação não fere a regra dos três passos da Convenção de Berna. A Convenção de Berna relativa à proteção das obras literárias e artísticas, de 1886, é o tratado internacional mais importante sobre direitos autorais. Este tratado estabelece os mínimos convencionais para os signatários legislarem; atualmente, 192 países são signatários – ou seja, quase a totalidade dos países. O Brasil é signatário da Convenção desde os anos de 1970, e a incorporou em seu regime legal pelo decreto n. 75.699, de 6 de maio de 1975. Além de basear a legislação pátria de direitos autorais, a jurisprudência também entende que a Convenção de Berna possui eficácia na aplicação de casos concretos, podendo orientar diretamente a decisão de juízes. Em relação ao tema da limitação aos direitos autorais, a Convenção não apresenta diretrizes positivas para a criação de direitos dos usuários, mas sim uma regra geral de limitação, conhecida como a regra dos três passos. No item 2 do artigo 9, a Convenção de Berna estabelece que as limitações devem seguir simultaneamente as seguintes condições, sendo válidas apenas: (1) em certos casos especiais, (2) contanto que tal reprodução não afete a exploração normal da obra, e (3) nem cause prejuízo injustificado aos interesses legítimos do autor.

vação. Contudo, um debate suplementar ainda está sendo realizado para o momento posterior ao da digitalização.¹⁴ Uma vez digitalizados, o que as instituições podem fazer com esses documentos digitais? Compartilho da opinião de alguns juristas de que a coleção digitalizada não precisa, necessariamente, ficar escondida e inacessível.¹⁵ Até porque, disponibilizar ao público da instituição a versão digitalizada pode ser importante para a conservação dos exemplares originais, já que se evita o manuseio. No caso das obras audiovisuais cujos exemplares são compostos por filmes em base de nitrato, a opção de acessar o documento digital é, inclusive, uma questão de saúde, pela toxicidade do material.¹⁶ Contudo, para isso ocorrer, é necessário que a instituição faça uma disponibilização controlada do material que ainda é protegido por direitos autorais, para impedir que os usuários os reproduzam no atacado. Um exemplo recente é o do empréstimo digital controlado, em que bibliotecas fazem empréstimo de obras digitalizadas de maneira controlada.¹⁷ No entanto, soluções mais simples como redes de intranet ou pastas *ad hoc* de acesso restrito já cumpririam bem esse requisito de disponibilização controlada.

Além disso, não podemos esquecer o fato de que esses documentos digitalizados, oriundos de acervos, possuem amplo interesse científico e acadêmico. O campo interdisciplinar das humanidades digitais, por exemplo, realiza pesquisa computacional com documentos digitalizados,¹⁸ o que requer o acesso dos pesquisadores. A pesquisa baseada em documentos digitalizados não atrapalha a exploração comercial das obras e não prejudica os titulares, motivo pelo qual entendo que ela também seja permitida em nosso país. Além disso, os usuários de algumas das instituições informacionais e culturais que citamos (museus, arquivos e bibliotecas) são normalmente pesquisadores acadêmicos ou científicos, o que naturalmente inclinará o uso desse material para fins de pesquisa.

A digitalização para fins de preservação também gera um problema nem um pouco desprezível, que é o mais novo desafio dos círculos de profissionais da informação: a preservação digital.¹⁹ Se a digitalização para fins de preservação cria documentos digi-

14 RIEGER, Oya Y. Preservation in the age of large-scale digitization: a white paper. s.l.: Council on Library and Information Resources, feb. 2008. 52 p.

15 ASCENSÃO, J. O. As “exceções e limites” ao direito de autor e direitos conexos no ambiente digital. *Revista da Esmape*, Recife, Escola de Magistratura de Pernambuco, v. 13, n. 28, p. 315-351, jul./dez. 2008.

16 MATUSIAK, Krystyna; JOHNSTON, Tamara. Digitization for preservation and access: restoring the usefulness of the nitrate negative collections at the American geographical society library. *American Archivist*, v. 77, n. 1, p. 241-269, 2014.

17 COUTO, Walter Eler do; FERREIRA, Sueli Mara Soares Pinto. Empréstimo digital controlado e direitos autorais no Brasil: algumas reflexões iniciais. *Liinc em Revista*, v. 16, n. 2, 2020.

18 MANOVICH, L. A ciência da cultura? Computação social, humanidades digitais e analítica cultural. *MATRIZES*, v. 9, n. 2, p. 67-84, 2015.

19 CONWAY, Paul. Preservation in the age of google: digitization, digital preservation, and dilemmas. *Library Quarterly*, v. 80, n. 1, p. 61-79, 2010.

tais a partir de exemplares analógicos com a finalidade de preservar as informações dos exemplares analógicos, é preciso se atentar para como se fará o tratamento desses novos documentos digitais. A preservação digital é o desafio de preservar os documentos digitais, garantindo que a obsolescência tecnológica não impedirá o seu acesso futuro, criando metadados específicos para eles e aplicando todo o conhecimento dos bancos de dados para garantir *backups* constantes.

Implementar isso pode exigir, contudo, alguma vontade institucional. Como salientam manuais internacionais de direitos autorais e instituições culturais,²⁰ o atrito entre bibliotecas, arquivos e museus com os titulares dos direitos autorais é histórico, mas nem por isso essas instituições devem deixar de cumprir o seu papel:

É importante que as instituições culturais respeitem os direitos dos proprietários dos direitos autorais. Nunca devemos esquecer, entretanto, que, primeiro, o copyright existe para beneficiar o bem público e, segundo, as instituições culturais há muito ocupam um lugar especial na lei de copyright, devido à sua missão de preservar e facilitar o acesso a obras intelectuais e criativas. Seria lamentável se, em seu desejo de evitar todos os riscos, essas mesmas instituições falhassem em suas missões fundamentais.²¹

Para concluir, gostaria de salientar que, como todas essas ações são baseadas em interpretação (ainda que oriundas de uma doutrina já dominante), pode ser interessante que as instituições culturais as apliquem por meio da criação de resoluções internas e de políticas institucionais claras. Isso proporcionará segurança jurídica para que os funcionários dessas instituições realizem o seu trabalho. Uma ação dessa natureza precisa ser realizada em nível institucional, porque nunca se sabe qual será a reação dos titulares dos direitos autorais. É importante proteger os funcionários da instituição, considerando o hábito dos titulares de usarem pânico moral baseado em *copyfraud*. As resoluções da USP e da UFRJ que citamos na nota de rodapé número 4 são importantes precedentes de políticas institucionais de acesso baseadas nos direitos culturais e informacionais dos usuários.

Referências

- ASCENSÃO, J. O. As “exceções e limites” ao direito de autor e direitos conexos no ambiente digital. *Revista da Esmape*, Recife, Escola de Magistratura de Pernambuco, v. 13, n. 28, p. 315-351, jul./dez. 2008.
- CARBONI, Guilherme. *Função social do direito de autor*. Curitiba: Juruá Editora, 2006.
- CHAPDELAINE, Pascale. *Copyright user rights: contracts and the erosion of property*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

20 HIRTLE, P. B.; HUDSON, E.; KENYON, A. *Copyright and cultural institutions: guidelines for digitization for U.S. libraries, archives, and museums*. New York: Cornell University Library, 2009.

21 Ibidem, p. 213, tradução nossa.

- CONWAY, Paul. Preservation in the age of google: digitization, digital preservation, and dilemmas. *Library Quarterly*, v. 80, n. 1, p. 61-79, 2010.
- COUTO, Walter Eler do; FERREIRA, Sueli Mara Soares Pinto. Empréstimo digital controlado e direitos autorais no Brasil: algumas reflexões iniciais. *Liinc em Revista*, v. 16, n. 2, 2020.
- HIRTLE, P. B.; HUDSON, E.; KENYON, A. *Copyright and cultural institutions: guidelines for digitization for U.S. libraries, archives, and museums*. New York: Cornell University Library, 2009.
- KASTELLEC, Mike. Practical limits to the scope of digital preservation. *Information Technology and Libraries*, v. 31, n. 2, p. 63-71, 2012.
- LEWICKI, Bruno Costa. *Limitações aos direitos do autor: releitura na perspectiva do direito civil contemporâneo*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Direito, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- MANOVICH, L. A ciência da cultura? Computação social, humanidades digitais e analítica cultural. *MATRI-Zes*, v. 9, n. 2, p. 67-84, 2015.
- MATUSIAK, Krystyna; JOHNSTON, Tamara. Digitization for preservation and access: restoring the usefulness of the nitrate negative collections at the American geographical society library. *American Archivist*, v. 77, n. 1, p. 241-269, 2014.
- MAZZONE, Jason. *Copyfraud and other abuses of intellectual property*. California: Stanford University Press, 2011.
- RIEGER, Oya Y. *Preservation in the age of large-scale digitization: a white paper*. s.l.: Council on Library and Information Resources, feb. 2008. 52 p.
- SOUZA, Allan Rocha de. *Direitos culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.
- SOUZA, Allan Rocha de; AMIEL, Tel. *Guia direito autoral e educação aberta e a distância: perguntas e respostas*. 2020. Disponível em: <https://zenodo.org/record/3964713#.XzZ3XuhKiUn>. Acesso em: 15 ago. 2021.



Notas sobre a difusão de acervos arquivísticos em redes sociais digitais

Denise de Moraes Bastos

Mestre em Turismo pela Universidade Federal
Fluminense. Assistente de pesquisa do Arquivo Nacional

Lugar por excelência da investigação histórica realizada em fontes primárias, por estudiosos oriundos das mais diversas áreas do conhecimento, as instituições arquivísticas muitas vezes abrigam, em suas estruturas organizacionais, núcleos de pesquisa histórica responsáveis por uma das suas principais funções: a produção e difusão de conhecimento a partir do acervo custodiado.

As ações de difusão de acervo tradicionalmente incluem atividades como realização de exposições e seminários, assim como edição de publicações e produção de filmes. Nas últimas décadas, essas ações têm passado a contemplar os ambientes virtuais e, mais recentemente, as redes sociais digitais. É justamente sobre a presença das instituições arquivísticas nessas últimas que recai o interesse deste texto.

O artigo relata as testagens iniciais para a formulação de uma pesquisa sobre a difusão de acervos arquivísticos em redes sociais digitais. Neste momento do trabalho, nenhuma metodologia formalizada foi adotada, procedendo-se apenas a observações exploratórias sobre as postagens de três instituições arquivísticas no Instagram durante o período de um mês. As instituições selecionadas foram National Archives and Records Administration, dos Estados Unidos, The National Archives, do Reino Unido, e National Archives, da Austrália, e o mês selecionado para as observações exploratórias foi março de 2021.

Pretendia-se identificar preliminarmente quais gêneros documentais são mais comumente difundidos por essas instituições e se é possível detectar um rol de temas que apareça de maneira mais regular. A intenção é, a partir desta primeira abordagem às fontes, prosseguir na construção de hipóteses e na seleção de método e metodologia de pesquisa para dar continuidade ao trabalho.

Considerou-se que todas as imagens postadas eram fotografias, a não ser nos poucos casos em que havia imagens em movimento. Para identificar o gênero documental, partiu-se para a análise dos objetos fotografados, no caso os documentos, e a leitura dos textos das postagens, que, com frequência, indicam o gênero ou a espécie a qual pertencem.

A difusão de acervos arquivísticos

A difusão em arquivos é aqui compreendida como a produção de conhecimento sobre o acervo e não se confunde ou reduz à esfera da comunicação. Marta Nogueira alerta, a esse respeito, que

o enquadramento teórico atribuído à difusão tem [...] por princípio previsível de que apenas é possível ‘difundir’ o que pode ser comunicado. [...]. Este enquadramento limita as possibilidades da difusão na medida em que regula à partida o campo da ação da *difusão* ao da *comunicação*. Enquadra a difusão num conjunto de funções onde predomina o acesso, o conhecimento e a utilização do acervo na perspectiva da consulta.¹

As atividades de difusão colocam a instituição arquivística em contato com públicos externos variados e não necessariamente irão ter como resultado o aumento do número de usuários consulentes. Em busca de enriquecimento cultural ou de fruição, esse novo público irá se apropriar dos produtos culturais elaborados pelas equipes multidisciplinares que atuam nos arquivos, interpretando-os de maneiras diversas.

Assim, no sentido adotado para o texto, o trabalho de difusão em arquivos se ocupa de produzir conhecimento a partir de diferentes chaves de interpretação provenientes das áreas fundamentais do conhecimento humano. A difusão explora as multiplicidades de sentidos que, em um dado momento, é possível atribuir aos documentos de um acervo arquivístico e os situa historicamente, de maneira crítica, sem endossar o ponto de vista de seus produtores ou mesmo da época histórica em que foram produzidos. Além disso, a difusão de acervos arquivísticos desafia as abordagens simplistas e reducionistas, provocando os usuários a estabelecer novas conexões com o conhecimento que foi até ali produzido. Dessa maneira, a difusão estimula as formas de apreensão críticas, no presente, de documentos produzidos no passado, sendo necessariamente precedida de pesquisa tanto no acervo da instituição, quanto em fontes bibliográficas, de forma a construir a abordagem pela qual o documento ou conjunto de documentos será apresentado aos usuários.

O Instagram e as mensagens por câmera instantânea

Os modelos de câmera instantânea, criadas na primeira metade do século XX e descontinuadas no início do século XXI, permitem que uma fotografia seja tirada e instantaneamente revelada. As Polaroid constituem exemplos de fotografias instantâneas

¹ NOGUEIRA, Marta Maria Gonçalves Bilreiro Fialho. *A difusão cultural no Arquivo Nacional e arquivos distritais portugueses: exposições documentais (1990-2009)*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Informação e da Documentação) – Escola de Ciências Sociais, Ramo de Arquivos, Universidade de Évora, Évora, Portugal, 2012, p. 27, grifo da autora.

para as quais, no dizer de Peter Buse,² não existe hiato entre a exposição à luz que produz a imagem e o processo de feitura que resulta no objeto fotográfico. Já o telegrama, resultado de uma sucessão de inventos e aprimoramentos ocorridos nas décadas de 1830 e 1840, é uma forma rápida e curta de se mandar uma mensagem de texto para outra pessoa que está distante, sendo a ele associada a ideia de urgência. É dessas duas tecnologias que a rede social de compartilhamento de imagens fotográficas e filmográficas, e de pequenos textos, conhecida como Instagram, tira o seu nome.

Criado em 2010 pelos engenheiros Kevin Systrom, americano, e Mike Krieger, brasileiro, o Instagram tem hoje mais de um bilhão de usuários ativos por mês e, em 2012, foi vendido para o Facebook por um bilhão de dólares.³ O aplicativo permite que o usuário compartilhe instantaneamente fotografias realizadas com o telefone celular, utilize imagens previamente armazenadas no próprio aparelho ou produzidas com outros dispositivos fotográficos digitais. Às imagens podem ser acrescentados textos e marcações de localização, assim como aplicados filtros. Os usuários são também estimulados a “curtir” e comentar as fotografias uns dos outros. Aqui cabe uma rápida digressão para atentar para os múltiplos significados da palavra “curtir”. Entre os que primeiro se encontram nos dicionários estão tornar imputrescível e mais brando (o couro, por exemplo), conservar em salmoura, endurecer pela exposição às intempéries, ser afligido por dor física ou moral. Interessante notar que a principal maneira de interagir em uma rede social digital que se organiza em torno da ideia de instantaneidade esteja associada a conteúdos que expressam permanência no tempo e sofrimento.

As cifras bilionárias envolvidas no negócio Instagram, assim como aquelas relacionadas ao seu número de seguidores não são, entretanto, os únicos critérios a partir dos quais essa rede social digital vem sendo avaliada. Duas instituições que atuam no campo da saúde pública no Reino Unido – a Royal Society for Public Health e o Young Health Movement – associaram o Instagram a efeitos negativos na saúde mental e no bem-estar de jovens, seus principais usuários naquele país.⁴ A pesquisa listou ocorrências como ansiedade, depressão, problemas no sono, *cyberbullying*, medo de ficar de fora,⁵ e posicionaram o Instagram como uma das redes sociais digitais com potencialidade de trazer efeitos negativos para os jovens, juntamente com outras como Youtube, Twitter, Facebook e Snapchat. O relatório produzido pelas duas instituições ainda realça a onipresença de imagens, em fotografias e filmes, em que os indivíduos aparentam

2 BUSE, Peter. [The Polaroid image as photo-object](#). *Journal of Visual Culture*, v. 9, n. 2, p. 190, 2010.

3 G1. [Instagram faz 10 anos como uma das maiores redes sociais do mundo e de olho no TikTok, para não envelhecer](#). G1- *Globo.com*, s.l., 6 out. 2020. Economia e Tecnologia.

4 ROYAL SOCIETY FOR PUBLIC HEALTH; YOUNG HEALTH MOVEMENT. [#StatusOfMind – Social media and Young people’s mental health and wellbeing](#). Londres: Royal Society for Public Health, 2017.

5 *Fear of Missing Out* (FoMO), em língua inglesa, refere-se à preocupação de que eventos sociais ou atividades agradáveis estejam ocorrendo sem a presença daquele indivíduo para desfrutá-las. O FoMO se caracteriza pela necessidade de estar constantemente conectado com o que outras pessoas estão fazendo.



estar constantemente se divertindo e daquelas que foram acentuadamente editadas ou encenadas. Essas imagens, segundo o mencionado relatório, teriam especial capacidade de promover o que é chamado de *compare and despair* (comparar e se desesperar).

A presença de instituições arquivísticas no Instagram – observações preliminares

Um dos desafios que o trabalho de difusão de acervos arquivísticos enfrenta é o de como utilizar documentos produzidos em épocas distintas, submetidos a diferentes regimes de consagração da beleza. O que é considerado como belo, agradável e atraente é atravessado de entendimentos culturais e históricos, o mesmo acontece com o que é percebido como feio, grotesco e repulsivo. No dizer de Umberto Eco, “aquilo que é considerado belo depende da época e da cultura [...] a beleza jamais foi algo de absoluto e imutável, mas assumiu faces diversas segundo o período histórico e o país”.⁶

Cabe à difusão tratar também dos temas difíceis e sensíveis, equilibrando-se no tênue limite em que o documento escolhido deixa de ser a enunciação de uma questão e passa a ser puramente sensacionalista, com potencial de ferir sensibilidades ou de apenas roçar problemas graves, sem aprofundar suas circunstâncias. Esse desafio se acentua nas primeiras décadas do século XXI, em que os indivíduos são dessensibilizados pelo bombardeio ininterrupto de imagens. Elas estão em toda a parte, convocando ao consumo e disputando a atenção. No caso específico das redes sociais digitais, as imagens integram postagens construídas a partir da lógica do marketing de produtos ou de pessoas e quem as compartilha, indivíduos ou organizações, é instado a dar preferência a imagens “bonitas”, correspondendo aos padrões estéticos vigentes e, pelo menos aparentemente, depuradas de conflitos de qualquer ordem – sociais, políticos, econômicos, psicológicos. É nesta seara que os arquivos estão abrindo uma nova frente de difusão dos seus acervos.

O National Archives and Records Administration, dos Estados Unidos, informa, em seu [portal na internet](#), ser o guardião dos registros da nação, mesma expressão utilizada na *bio*⁷ do seu perfil no Instagram. Durante o mês de março de 2021, o National Archives and Records Administration realizou um total de trinta e duas postagens nessa rede social digital. Com relação aos gêneros documentais selecionados, o resultado foi de vinte e um documentos iconográficos, sendo vinte fotografias e uma gravura; oito documentos textuais, sendo cinco manuscritos e três impressos; dois documentos cartográficos; e um documento filmográfico. Com relação aos temas abordados, encontraram-se os seguintes: dia das mulheres; mulheres na Nasa, a agência espacial

6 ECO, Umberto. *História da beleza*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010, p. 14.

7 A bio é uma área do perfil no Instagram em que o indivíduo ou a organização resume, com poucas palavras, a forma como se apresenta nessa rede social digital.

norte-americana, em expedições, aviadoras e congressistas; Segunda Guerra Mundial; imigração irlandesa; Guerra Fria; uma postagem sobre os pandas do Zoológico de Washington; e uma sobre caixas para guardar chapéus.

O The National Archives, do Reino Unido, esclarece, em seu [portal na internet](#) e na bio do seu perfil no Instagram, que é o arquivo e editor oficial do governo do Reino Unido e para a Inglaterra e o País de Gales, sendo o guardião de mais de mil anos de documentos nacionais icônicos. No mês de março de 2021, a instituição realizou quatorze postagens, sendo seis de documentos iconográficos (quatro fotografias e dois desenhos); cinco documentos textuais (quatro impressos e um manuscrito); e três documentos cartográficos. Entre os temas abordados nas postagens estavam: mulheres; calendários em forma de poster; uma luva pintada com um mapa da cidade de Londres; utensílios da época vitoriana para servir sardinhas; registro de patente; um baralho de cartas.

O Arquivo Nacional da Austrália informa, em seu [portal na internet](#), que custodia mais de quarenta milhões de itens, incluindo, entre outros, documentos sobre serviço militar, imigração e um significativo acervo sobre os aborígenes australianos e os habitantes das ilhas do estreito de Torres. Em sua bio no Instagram, a instituição se apresenta afirmando sua existência a partir da memória da Austrália e que sua coleção conecta o usuário com histórias e pessoas que definem o passado e moldam o futuro do país. Durante o mês de março de 2021, o Arquivo Nacional da Austrália realizou cinquenta e quatro postagens, sendo quarenta e sete de documentos iconográficos (quarenta e duas fotografias e cinco desenhos); quatro de documentos textuais (três impressos e um manuscrito); uma filmográfica; uma cartográfica; e uma tridimensional. As postagens se agruparam em torno de alguns temas que se repetiram com frequência: estudantes, famílias, crianças, e trabalhadores, estabelecendo uma forte conexão com a forma com que a instituição se apresenta, por escrito, no portal e na bio do perfil no Instagram. Uma incidência grande diz respeito a imagens de animais e de ambientes naturais.

O mês escolhido para a coleta preliminar de informações foi março de 2021, coincidindo com a comemoração, que ocorre em vários países, do dia internacional da mulher. Uma observação, de caráter bem geral, é que todas as instituições pesquisadas realizaram postagens de imagens de mulheres na ciência, no esporte, na política. Em etapa posterior do trabalho, as postagens daquele mês serão cotejadas com as de outros meses para verificar se a incidência se repete. Outro aspecto a ser ressaltado é a prevalência de documentos com suportes pouco usuais ou pitorescos, como as já mencionadas luvas e cartas de baralho. No que diz respeito aos gêneros documentais, a maioria esmagadora das imagens é de documentos iconográficos, com o predomínio da fotografia. Quanto aos temas, os arranjos florais, famílias posando em alegres piqueniques e passeios nas décadas de 1950 e 1960, animais, especialmente os mamíferos com pelagem densa (pandas, ovelhas, coalas, cangurus, cachorros, cavalos, quokkas sorridentes), pássaros e outras aves aparecem com frequência. Répteis são bastante escassos nessas seleções de documentos para difusão e os anfíbios, por sua vez, não foram localizados, assim como a maioria dos filós dos animais invertebrados. A abordagem de temas sensíveis,

como, por exemplo, a Guerra Fria, foi feita a partir de uma lista de insultos recíprocos utilizados pela então União das Repúblicas Socialistas Soviéticas e pela República Popular da China, conforme postagem do National Archives and Records Administration.

Este texto corresponde a uma primeira aproximação ao tema da presença de instituições arquivísticas em redes sociais digitais e contém observações realizadas em fase ainda bastante inicial, sujeitas às omissões e debilidades das reflexões que se encontram nesse estágio. Estas serão aprofundadas, com o método e o rigor necessários, em pesquisa que se encontra em fase de elaboração. Ainda assim, foi possível compreender que a difusão de acervos arquivísticos em redes sociais digitais comporta questões de ordem ética e de seleção de abordagens na produção do conhecimento que necessitam ser tratadas com mais vagar.

Fontes

NATIONAL ARCHIVES AND RECORDS ADMINISTRATION. *About the National Archives*. Estados Unidos, 16 abr. 2019. Disponível em: <https://www.archives.gov/about>. Acesso em: 12 jun. 2021.

NATIONAL ARCHIVES OF AUSTRALIA. *Explore the collection*. c2021. Disponível em: <https://www.naa.gov.au/explore-collection>. Acesso em: 10 jun. 2021.

_____. Instagram: @naagovau. Disponível em: <https://www.instagram.com/naagovau/>. Acesso em: 16 jul. 2021.

THE NATIONAL ARCHIVES. *Our role*. s.d. Disponível em: <https://www.nationalarchives.gov.uk/about/our-role/>. Acesso em: 16 jun. 2021.

_____. Instagram: @nationalarchivesuk. Disponível em: <https://www.instagram.com/nationalarchivesuk/>. Acesso em: 15 jul. 2021.

US NATIONAL ARCHIVES. Instagram: @usnatarchives. Disponível em: <https://www.instagram.com/usnatarchives/>. Acesso em: 10 jul. 2021.

Referências

BUSE, Peter. The Polaroid image as photo-object. *Journal of Visual Culture*, v. 9, n. 2, p. 189-207, 2010. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/toc/vcua/9/2>. Acesso em: 20 maio 2021.

ECO, Umberto. *História da beleza*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

G1. Instagram faz 10 anos como uma das maiores redes sociais do mundo e de olho no TikTok, para não envelhecer. *G1- Globo.com*, s.l., 6 out. 2020. Economia e Tecnologia. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/tecnologia/noticia/2020/10/06/instagram-faz-10-anos-como-uma-das-maiores-redes-sociais-do-mundo-e-de-olho-no-tiktok-para-nao-envelhecer.ghtml>. Acesso em: 20 jun. 2021.

NOGUEIRA, Marta Maria Gonçalves Bilreiro Fialho. *A difusão cultural no Arquivo Nacional e arquivos distritais portugueses: exposições documentais (1990-2009)*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Informação e da Documentação) – Escola de Ciências Sociais, Ramo de Arquivos, Universidade de Évora, Évora, Portugal, 2012.

ROYAL SOCIETY FOR PUBLIC HEALTH; YOUNG HEALTH MOVEMENT. *#StatusOfMind – Social media and Young people’s mental health and wellbeing*. Londres: Royal Society for Public Health, 2017. Disponível em: <https://www.rsph.org.uk/static/uploaded/d125b27c-0b62-41c5-a2c0155a8887cd01.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2021.



O resgate da memória na televisão

Luciana Savaget

Jornalista e escritora ganhou diversos prêmios entre eles, International Film & TV Festival de Nova Iorque, Vladimir Herzog de Direitos Humanos (Sindicato dos Jornalistas do Estado de São Paulo), Prêmio Fédération Internationale des Archives de Television

Introdução

Nunca se produziu tantos registros do cotidiano como hoje, e nunca se perderam tantos arquivos também. Por causa do modo como o nosso país trata seus acervos, excluindo personagens fundamentais e destruindo de forma sistemática os fatos históricos, podemos acrescentar ao dicionário da língua portuguesa o vocábulo: “memoricídio”.

Apesar de nunca se falar tanto na valorização dos acervos históricos, o Brasil tem uma ligação truculenta com a própria memória, e incrementa, desde a colonização, políticas do esquecimento. Somos um país que não valoriza os livros, as bibliotecas, a história de qualquer período. Há pouco diálogo entre o passado e o presente e um menosprezo pelo futuro que se forma justamente como resultado dessa interação entre o antes e o agora. Não podemos esquecer que as imagens e as palavras guardadas na memória ou nos documentos, constituem o acervo atemporal para a construção do porvir, que é o resultado do encadeamento de anos, séculos e milênios, durante os quais surgem as civilizações, gerando umas às outras. É o estudo desse processo de permanente transformação, que leva a inteligência humana a possuir o domínio de uma linguagem preservada pela profundidade e alcance da memória.

Imagens antigas não são velhas, elas transformam o futuro em uma geração crítica, de políticas públicas, de cidades desenvolvidas, de saúde com doenças incuráveis. As épocas dependem do registro do que foi guardado no passado. Só assim podemos entender o agora, rever as atitudes, leis, e o fato passado é a nossa base.

A memória da televisão

O primeiro registro de um aparelho de televisão no Brasil é datado de 1939, e a primeira transmissão televisiva foi realizada no dia 18 de setembro de 1950, quando o idealista Assis Chateaubriand criou a sua própria emissora de TV, a TV Tupi, a primeira emissora de televisão da América Latina. Chateaubriand teve uma vida bastante polêmica, mas foi um visionário.

A popularização deste veículo de comunicação no Brasil está intimamente ligada à forma de administração de Chateaubriand. Mas naquele momento ainda não havia preocupação com acervos audiovisuais. Não é difícil compreender a história do nosso país

e o porquê deste advogado e empresário ter sido tão influente numa determinada época do nosso país. Ele conquistou um conglomerado de mídia no segundo quarto do século XX, justamente o período no qual o Brasil viveu uma série de mudanças sociopolíticas motivadas pelos diversos movimentos da troca de poder, das oligarquias cafeeiras para os empresários e industriais, integrantes da burguesia emergente que possuíam o dinheiro e os meios para a economia. Valendo-se dessas condições e das benesses que poderia angariar – e não desprezando em momento algum seu grande tino comercial e seu pendor para as inovações tecnológicas – foi que Chatô tornou-se figura proeminente.

Além da TV Tupi, com filial no Rio de Janeiro, Chateaubriand também foi dono dos Diários Associados, o maior conglomerado de mídia da América Latina, que em seu auge contou com mais de cem jornais, emissoras de rádio e TV, revistas e agência telegráfica. Parte do acervo dos Diários Associados se perdeu, e algumas poucas instituições culturais brasileiras abraçaram o que restaram. Alguns exemplares da pioneira revista *O Cruzeiro* estão hoje guardados na sede do jornal *Estado de Minas* (única empresa que restou dos Diários Associados).

O Cruzeiro estreou no dia 10 de novembro de 1928, sob o slogan no mínimo interessante nos dias de hoje: *Compre amanhã O Cruzeiro, a revista contemporânea dos arranha-céus*.

A história do Brasil está registrada em matérias antológicas dessas revistas, um acervo inesgotável de conteúdo e de evolução política, econômica e social, que lastimavelmente encontra-se pulverizado em lugares de pouco acesso ou se perdeu na falta de consciência de preservação.

As imagens da solenidade de inauguração da TV Tupi nos estúdios em Sumaré, São Paulo, teve de tudo, de atraso, por conta de câmeras que pifaram, até bênção religiosa. E a tevê brasileira nasceu sob o aviso de uma atriz criança, a Sonia Maria Dorce, vestida de índio: “Boa noite! Está no ar a televisão brasileira!”.

Até pouco tempo, existiam pequenos fragmentos desse registro, guardados em película, na abandonada e inacessível Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Num descuido do poder público, a instituição pegou fogo no dia 29 de julho de 2021, destruindo parte da história audiovisual brasileira.

O que se perde quando um acervo de uma cinemateca se queima? A dimensão histórica, cultural, não pode ser mensurada. É como dizimar uma civilização.

Através de fotogramas (que foram destruídos neste incêndio) – no caso da inauguração da TV Tupi, se podia conhecer como eram os aparelhos de transmissões, as antenas, os microfones e traçar a evolução da tecnologia.

Vamos voltar aos anos de 1936 quando o libanês Benjamim Abrahão, comerciante de tecidos e miudezas, amigo de Padre Cícero, com sua câmera documentou a crueza do cangaço e captou imagens do próprio sacerdote que viraria santo popular brasileiro. Os únicos registros em movimento do chefe Virgulino Ferreira, Lampião, e seu controverso bando foram captados pelo mascate cinegrafista. Na empreitada da sua documentação, ele filmou até o funeral do padre Cícero Romão Batista. O filme de

Benjamim, justamente por abordar um mito histórico, oferece múltiplas possibilidades de reflexão, reconstrói o tempo e projeta essa história numa representação fundamental para conhecermos o Nordeste brasileiro, de antigamente.

O material de Benjamin foi alardeado na imprensa brasileira e muitos articulistas da época comentavam: “Ora, se pode a Aba Filme mandar seu ‘cameraman’ fotografar os terríveis criminosos, assim também poderia o governo... enviar um contingente policial para fuzilar os ‘astros’ do crime e agora das telas”. Em 20 de dezembro de 1936, a notícia do feito da filmagem se espalhou pelo Brasil e em abril de 1937 o copião do filme foi apreendido pelo governo. Neste mesmo ano foi decretado o Estado Novo, de Getúlio Vargas. O poder público como guardião da memória fazendo o seu papel de censura.

São poucas as imagens que restaram de um cinegrafista que não dispôs de tempo para desenvolver o seu ofício, e que transcende limites técnicos e supera o tempo histórico. Numa data imprecisa, dezenas de rolos de filme, deixados por Benjamin Abrahão, seriam estirados divertidamente por crianças. Elas queimariam as pontas das películas, à base de nitrato, como se fossem extensos pavios. O resultado: um formidável efeito pirotécnico na noite sertaneja, onde raras imagens morreriam em luzes.

E assim a memória histórica brasileira foi se esfumando ou se empoeirando nas prateleiras das instituições sem condições de preservação.

Outro exemplo de descuido com a memória audiovisual foi sobre a expedição de Marechal Rondon, com o precioso documentário do antropólogo Darcy Ribeiro sobre os índios, que ficou perdido anos, mas hoje o Museu do Índio, fechado para o público, armazena esse valioso material. Daí a importância dos documentários e programas de televisão destinados à memória, visto que eles resgatam, preservam e difundem a história.

Todos nós temos uma referência afetiva para buscar nas antigas fotografias pessoais, daí o gosto de se revisitar o passado.

Recorro ao livro *A memória, a história e o esquecimento*, de Paul Ricoeur (França, 1913-2005), reconhecido como um dos filósofos mais ilustres do século XX. Ele destaca: “nada temos de melhor que a memória para garantir que algo ocorreu antes de formarmos sua lembrança”.

O papel da televisão no resgate de um acervo: Arquivo N

A televisão passou por diversas mudanças, deixando para trás as imagens em preto e branco e tubos volumosos para dar lugar às telas finíssimas e de qualidade de cinema.

É sempre desafiante construir um programa só com imagens de arquivos num canal com compromissos comerciais, sem o didatismo educacional e ainda construindo a sua edição de modo atrativo para um público sedento de informações, mas desacostumado a consumir narrativas históricas.

A forma de fazer TV tem mudado a cada instante e numa rapidez impressionante. Quando aprendemos o manuseio e as novas terminologias, surgem novas formas de editar, de captar imagens, se sobrepondo as existentes. Estamos sempre aprendendo e aprendendo...e seguindo os desafios.



No tempo de Chatô, o veículo era em preto e branco, não existia videotape, controle remoto, e a vida tinha uma dimensão analógica. Hoje somos digitais, tudo é HD, 3K, 4K, 8K e etc.

São poucas as emissoras de televisão que cuidam dos seus acervos em condições de preservação e catalogação. A perspectiva do tempo nos trouxe a percepção de que o acervo de uma televisão passou a ser valorizado há pouco tempo, quando as emissoras se deram conta que poderiam lucrar com as imagens. Nunca se produziu tantos documentos históricos como hoje.

O Arquivo N foi considerado um dos programas mais importantes da televisão brasileira no que diz respeito ao resgate da memória. O programa além de restaurar acervos, tinha o objetivo de trazer à memória a história de um personagem ou de algum fato relevante. Nossa pequena e grande equipe (três profissionais) tinha o compromisso de vasculhar acervos de diversas instituições e de colecionadores para poder construir um programa.

A matéria-prima de quem trabalha com imagens antigas é a emoção. É o respeito com a sua época, com a forma da narração, edição... Esse é o segredo da produção de um programa de memória. Como construir um programa inteiro só de arquivos na televisão, ou em qualquer que seja o veículo de comunicação, é desafiante. Hoje em dia se compete com os canais de streaming. A reutilização criativa é o grande desafio. Transformar de maneira atrativa uma imagem com uma “tecnologia velha”, como o SD, e competir com os modernos HD. A guerra dos formatos ganhou vários nomes, as siglas são muitas: DTV ou TV digital, HD em que a qualidade do sinal pode ser transmitida em alta definição, SD ou definição padrão. Em termos técnicos, o sinal HD possui 1.920 x 1.080 linhas de definição no televisor. O sinal SD, por sua vez, possui 720 x 480 linhas de definição no televisor. Quanto maior o número de linhas, maior e melhor a definição da imagem no aparelho ou tela de computador. O arquivo precisa se unir aos novos vocábulos. Acredito que o segredo de um bom produto é respeitar a sua temporalidade, é aprender a utilizar a linguagem da época em que foi produzido, editado, a forma com que foi narrado, pois assim se resgata de forma autêntica a memória.

Por exemplo, a comunicação original, em cadeia nacional de emissoras de rádio, do ato institucional n. 5, o AI-5, na voz do radialista Alberto Cury, é muito mais impactante do que qualquer outro áudio que fosse reproduzido, tirando a autenticidade histórica. O som e a imagem originais dão a verdadeira amplitude do passado.

Em 1960, as primeiras imagens podiam ser gravadas antecipadamente, mas ainda não havia a possibilidade de editá-las.

São muitas as dificuldades de acesso às imagens documentais no nosso país. No garimpo por raridade, nós, profissionais que trabalhamos com arquivos, deparamos com várias tecnologias ultrapassadas e de difícil reprodução, como mídias no formato quadrex, uma polegada, umatic, betamax, betacan. Hoje são raros os lugares que fazem a conversão desse material e quando realizam é uma fortuna. Ainda temos o problema da transmissão desse material. Não existe mais um número acessível de *moviolas* para

assistir às películas, e muitas vezes esbarramos na má conservação dos fotogramas documentais, com bandas de áudio danificadas, material sem catalogação, e a inexistência de datas e fontes. São poucas televisões brasileiras que dispõem de um arquivo completo e tratado. Eu diria hoje que a TV Globo tem um dos acervos mais completos e bem conservados da América Latina e raridades que poucos acervos possuem. O Arquivo Nacional, órgão subordinado ao Ministério da Justiça e Segurança Pública, também tem um trabalho primoroso de conservação da história brasileira. A TV Cultura é outra instituição que digitalizou seu acervo.

Nossa memória televisiva passou a ter uma dimensão maior nos anos de 1980. Há muito pouco registro do tempo inicial da pioneira TV Tupi, não só por problemas financeiros, mas por falta de consciência história. Nos áureos tempos da emissora do Chateaubriand, início do videotape, era usual reaproveitar “fitas” por economia. Temos poucos registros de programas antológicos da extinta TV carioca, que era cabeça de rede do Diário Associados. Recentemente, antes da construção da sede do Instituto Europeu de Design (IED), foram encontradas nos escombros do prédio abandonado na Urca, fitas quadruplex com programas do comunicador Flavio Cavalcanti e de transmissões dos carnavais do início da construção da Marquês de Sapucaí. Esse material foi acolhido pelo Arquivo Nacional, que sem verba também, conseguiu recuperar parte das gravações.

As instituições culturais, em todo o Brasil, estão sendo desmanteladas, fechadas por falta de verba, e demitindo profissionais. É triste o descaso com os museus, com os acervos históricos no nosso país.

É fundamental refletirmos sobre o significado de um acervo. Quais são os critérios para uma classificação de uma obra especial que mereça estar guardada? Eu diria que tudo é importante e a televisão tem um papel fundamental na propagação da história. Acrescento que o formato de novos programas que reutilize o material de acervo é primordial. É dever dos poderes públicos dar acesso a documentos que contem histórias. Em se tratando de material televisivo eu diria que tudo deve ser arquivado porque o passado é futuro. O rastro documental é o presente de uma coisa ausente.



Rio de Janeiro: direito à cidade

Claudia Tebyriçá

Artista plástica e pedagoga, especialista em Ensino da Arte (Uerj/EAV, 2017), Planejamento, Gestão e Implementação de Educação a Distância (Lante/UFF, 2015) e Pedagogia Empresarial (Faculdade São Bento, 2009). Supervisora da Equipe de Educação em Arquivos no Arquivo Nacional

Arquivo Faz Escola

Receber estudantes e jovens aprendizes para uma exibição de filmes documentários de arquivo no auditório principal do Arquivo Nacional é, indiscutivelmente, uma oportunidade para que esse público conheça a instituição, ao participarem de um evento inusitado para muitos, saindo de seus territórios para se engajarem em um programa cultural-educativo. O evento Arquivo Faz Escola é dirigido a jovens estudantes dos últimos anos do ensino fundamental, do ensino médio e jovens aprendizes. Nessa atividade, após a exibição dos filmes, participam de uma roda de conversa com um ou mais convidados, especialistas no tema da sessão.

O Arquivo Faz Escola começou como uma atividade original do Festival Internacional de Cinema de Arquivo – Arquivo em Cartaz e, a partir de 2018, passou a integrar as atividades educativas da recém-criada Equipe de Educação em Arquivos (Edarq). Conforme a descrição no catálogo da primeira edição do evento em 2015, o objetivo dessa ação se alinhava com a ideia da utilização do cinema como ferramenta de aprendizado, a fim de despertar a consciência do público escolar para a importância da preservação da memória cinematográfica.

Ao ser integrada às atividades regulares da Edarq, o número de sessões dirigidas a estudantes e jovens aprendizes aumentou, e ao seu objetivo inicial foram acrescentados os seguintes: apresentar o cinema brasileiro como uma fonte de cultura e transmissão de conhecimento, promover o desenvolvimento do senso crítico e estético, e possibilitar o debate em torno de temáticas atuais em uma linguagem mais acessível ao público jovem. Nesse intuito, as sessões ampliadas passaram a ser temáticas e optou-se por abordar assuntos de interesse dos jovens e que eram temas transversais da Base Nacional Comum Curricular (BNCC). Professores especialistas e com experiência de ensino no nível fundamental ou pessoas envolvidas na produção dos filmes (diretor, pesquisador etc.) completavam a sessão com uma roda de conversa com os estudantes após a exibição do documentário.

Ao longo dos anos 2018 e 2019, foram realizadas 14 sessões do Arquivo Faz Escola, com a exibição de vinte filmes documentários. Dessas, três foram integrantes do Festival Arquivo em Cartaz. Os temas diversos abordaram a mulher; a cultura indígena; os 130 anos pós-abolição; o futebol; a cultura e a juventude; o meio ambiente e as cidades;

a educação; a música brasileira; a intolerância religiosa; o direito à cidade; as desigualdades sociais e as mulheres de cinema. A Edarq recebeu, nesse período, um público de 1.852 participantes, entre jovens, estudantes e professores.

Em agosto de 2019, o tema *Rio de Janeiro: o direito à cidade* despertou grande interesse, suscitando uma sessão extra, além das duas habituais. Foram exibidos dois documentários de curta-metragem, selecionados pela curadoria do projeto entre aqueles produzidos nas Oficinas de Vídeo do REcine – Festival de Cinema de Arquivo, antigo evento do Arquivo Nacional: *Casas marcadas*, de 2012, com 9 minutos de duração, de Adriana Barradas, Alessandra Schimite, Ana Clara Chequetti, Carlos R. S. Moreira (Beto), Éthel Oliveira e Juliette Lizeray, e *Vila Aliança – memórias em cinco minutos*, de 2010, com 6 minutos de duração, de Jeferson Cora. O primeiro relata as desapropriações no morro da Providência, favela mais antiga do Brasil, no Centro da cidade do Rio de Janeiro, e o segundo aborda o surgimento da Vila Aliança, primeiro conjunto habitacional da América Latina, fruto da política de remoções da década de 1960 do governo Carlos Lacerda.

Uma atividade bem-sucedida

Na manhã do dia 20 de agosto de 2019, aos poucos o auditório principal do Arquivo Nacional foi sendo ocupado por jovens estudantes e seus professores. De ônibus, de trem, de metrô, ou caminhando, todos vinham atraídos pelo tema. Dos três convidados para conversar com os estudantes, dois estavam em Niterói. Um episódio de violência urbana, o sequestro de um ônibus na ponte Rio-Niterói, impossibilitou a chegada de ambos para a sessão das dez horas. O professor adjunto da Faculdade de Direito da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Alexandre Fabiano Mendes, iniciou a roda de conversa após a exibição dos documentários saudando a iniciativa do evento, que oportunizava aos jovens de ensino médio conversar e conhecer um pouco mais sobre alguns aspectos do direito à cidade que ele, como profissional de direito, só veio a conhecer com sua experiência de trabalho no Núcleo de Terras e Habitação da Defensoria Pública do Rio de Janeiro, no período de 2006 a 2009. Observou que o padrão de atuação do Estado nas ações de despejo ou remoções atravessa o tempo, como se observou nos dois filmes: são feitas as marcações das casas a serem demolidas, os moradores não são informados, as indenizações são baixas. O plano de remoção de cerca de 815 moradias do morro da Providência, que não chegou a ser concretizado, estava inserido em um projeto de turismo do Centro num circuito que envolveria a favela e os novos museus na região do porto. O tema veio ao encontro de uma realidade presente na vida de muitos dos jovens estudantes, que aproveitaram a presença do professor e advogado para colocar dúvidas e relatar situações vivenciadas por seus familiares: quais eram seus direitos e a quem recorrer?

Na sessão da tarde, a cientista social e professora do Programa de Pós-Graduação em Planejamento Regional e Gestão de Cidades, da Universidade Cândido Mendes, Ana

Paula Arruda e Jeferson Cora, diretor do curta *Vila Aliança – memórias em cinco minutos*, conduziram a conversa com jovens aprendizes da ONG Ser Cidadão,¹ de Santa Cruz, e estudantes do ensino médio do Colégio Estadual Júlia Kubitscheck, do Centro da cidade. De acordo com o relato de Jeferson, a “química” com a plateia foi imediata. A dinâmica do projeto desconstrói o distanciamento do palestrante com o público, disse ele. Questões relativas à identidade, ao pertencimento, ao reconhecimento estão presentes e são inquietantes para esses jovens. “Quando não se sabe de onde se vem, a gente acaba ficando perdido”, concluiu. A sessão extra teve a participação do cientista social e produtor cultural Binho Cultura, irmão de Jeferson e personagem retratado no filme.

Vila Aliança – memória em cinco minutos

A história da produção e posterior exibição do documentário *Vila Aliança – memória em cinco minutos*, tal como a trajetória de *Casas marcadas*, entrelaça dois eventos da instituição em que a educação e o cinema se encontram. Em uma entrevista em outubro de 2020, Jeferson Cora conversou sobre sua participação na oficina do RECine em 2010 e o significado que trouxe para ele e sua comunidade. Em parceria com seu irmão Binho Cultura e Samuca, um amigo em comum, fundou o Centro Cultural História que Eu Conto, em Vila Aliança, inspirado nos projetos de uma ONG holandesa (cujo nome ele não se recorda) no local. Os três amigos tinham em mente o desejo de investigar a história de sua região, mas as informações que encontravam não se encaixavam. Por meio do centro cultural, fizeram muitos contatos com projetos sociais e editais, e assim tiveram conhecimento da Oficina de Vídeo do RECine.

Eles identificaram que no audiovisual encontrariam uma porta de entrada para as tantas questões que traziam, e foi feita a inscrição de Jeferson: “A gente tinha a percepção do potencial da arte e do cinema como ferramentas de transformação social”, disse ele. A participação na oficina ajudou a desconstruir um imaginário sobre as dificuldades que poderiam enfrentar numa pesquisa no Arquivo Nacional. Num primeiro momento, a oficina apresentou o que era um documentário de arquivo, e em seguida ele partiu para a produção de seu filme. Com a orientação do crítico de cinema Carlos Alberto Mattos, coordenador da oficina naquele ano, pesquisou a expressão “favelados da Guanabara” no acervo da instituição, encontrando uma boa quantidade de fotos e filmes a serem manipulados e selecionados.

Segundo Jeferson, o contato físico com as imagens do acervo, a criação de um critério mais apurado para a seleção e todo o processo de pesquisa em torno da produção do filme fizeram parte de uma descoberta que o fez perceber a interação de seus anseios pessoais com uma história mais ampla, provocando uma forte emoção.

¹ A ONG Ser Cidadão é parceira do Arquivo Nacional e tem como missão a promoção de uma educação solidária, que contribua com o desenvolvimento pessoal, profissional e social do cidadão.



A ideia original de contar uma história que restaurasse o orgulho e a autoestima para os moradores de fato aconteceu. Importava mostrar uma história diferente das marcas de violência tão identificadas com o lugar. A construção de Vila Aliança, além de contar com financiamento do governo norte-americano dentro do programa Aliança para o Progresso, está intimamente relacionada às políticas habitacionais da cidade nos anos 1960, as quais justificaram a remoção de favelas da Zona Sul, área nobre do Rio de Janeiro, para a Zona Oeste. “A essência maior foi a sensação de pertencimento”, ele declarou. Para a montagem do filme foi feito um mapeamento entre os moradores da Vila, para descobrir aqueles que vieram na remoção. Para sua surpresa, não houve resistência dos moradores, que concordaram em gravar depoimentos. “E o mais legal”, ele afirma, “é que os depoimentos combinavam com as imagens encontradas”.

Uma palavra sobre o RECine

Evento criado em 2002, ano em que o Arquivo Nacional foi transferido para o belo prédio neoclássico, antiga sede da Casa da Moeda, situado à praça da República. Para inaugurar o anfiteatro no pátio interno da instituição, foi proposta por Clóvis Molinari Jr. (1953-2019), na época coordenador de Documentos Audiovisuais e Cartográficos, a realização da Mostra Informativa “Tesouros do Cinema Brasileiro”. A motivação principal para essa proposta alinhou a divulgação dos arquivos audiovisuais brasileiros ao estímulo à criação e difusão de novas produções na área. A exibição de imagens raras também serviria de provocação para promover uma discussão sobre a preservação dos arquivos audiovisuais. Do evento inaugural, realizado em um dia, ao formato de festival, com uma semana de duração, passaram-se apenas dois anos. Na edição de 2004, o festival já apresentava, para além da mostra competitiva, fórum de debates, oficinas e a publicação da *Revista RECine*.²

Não sendo a história do RECine objeto deste relato, o que importa ressaltar é a proposta, bem-sucedida, do festival em oferecer uma oficina de criação de audiovisual utilizando como matéria-prima documentos do acervo da instituição. Cineastas de referência foram convidados a coordenar essas oficinas, que contaram, em sua primeira edição, com a participação de Silvio Tendler. A parceria entre o Arquivo Nacional e a produtora Rio de Cinema, responsável pela produção e realização do RECine, durou até 2014.

2 LARA, Thays Vanessa. *Patrimônio, audiovisual e educação: uma análise sobre os festivais internacionais de cinema de arquivo – o RECine e o Arquivo em Cartaz*. Trabalho de conclusão do curso Capacitação para Gestores de Bens Culturais apresentado ao Centro Lucio Costa (CLC-Iphan). Rio de Janeiro, 2017, p. 30.

Considerações finais

Nas conversas sobre os deslocamentos pela cidade ficou claro que, para muitos de nossos jovens, ir ao cinema não é um programa muito usual. A maior parte dos equipamentos culturais se encontra na Zona Sul, Centro e Barra da Tijuca. Museus, teatros, cinemas e bibliotecas acabam, assim, ficando fora de acesso para uma população que desconhece seus direitos e se restringe, por questões de oportunidade e segurança, a seu território. O traslado pela cidade é, para a grande maioria dos nossos jovens estudantes, uma etapa importante na sua formação, como nos foi relatado pelos coordenadores responsáveis pela ONG Ser Cidadão e confirmado por professores nas avaliações distribuídas durante o evento. Conforme o relato de uma professora, o universo dos estudantes, em muitos casos, é restrito à comunidade onde se vive. A oportunidade de deslocamento pela cidade traz em si uma qualidade: a ampliação do território e o reconhecimento dos equipamentos culturais como espaços da cidade que são de direito e acesso a todos.

Nesses dois anos, 2018 e 2019, de cada sessão do Arquivo Faz Escola guardam-se boas histórias. A experiência, rica para todos os participantes, remete à proposta de Jorge Larrosa³ (2014) de se refletir sobre a educação a partir do par experiência/sentido. Se o acontecimento é o mesmo para todos, a experiência é única. O sujeito da experiência, segundo Larrosa, é um território de passagem, superfície sensível, onde aquilo que aconteceu produz afeto, inscreve marcas, deixa vestígios. Define-se não por sua atividade, mas por sua receptividade, disponibilidade, abertura. O componente fundamental para a experiência é esta capacidade de estar aberto à transformação. Nesses encontros a maioria dos presentes compartilhou essa sensação, seja pelos registros nas avaliações distribuídas, seja pelos relatos dos participantes ao final de cada sessão. Assim, a Edarq registra o alcance do objetivo principal que norteia suas ações educativas: criar uma memória afetiva nos estudantes, despertar sua curiosidade e contribuir para que possam se perceber como parte de uma cultura arquivística ao reconhecerem o patrimônio documental como seu próprio patrimônio.

Agradecimentos

Por fim, a Edarq aproveita a oportunidade para agradecer a todos que contribuíram para a realização do Arquivo Faz Escola, todo o pessoal do Arquivo Nacional envolvido, aos professores, estudantes, produtores e diretores dos filmes e, particularmente, aos nossos convidados, que tornaram mais ricas as manhãs e tardes de nossos encontros (em ordem alfabética): Ademilson Concianza, Adriana Carvalho Lopes, Adriana Facina, Alexandre Fabiano Mendes, Ana Paula Arruda, Ana Paula Mauriel, Ana Paula

3 LARROSA, Jorge Bondía. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

da Silva, Antônio Carlos Aguiar, Bernardo Carvalho Oliveira, Binho Cultura, Bruno Ganem, Christina Vital da Cunha, Denaldo Alchorne de Souza, Mc Doca, Eduardo d'Ávila, Elza Maria Neffa Vieira de Castro, Esther Kuperman, Eveline Algebaile, Fernanda Felisberto, Fernando Fernandes de Mello, Flávia Rios, Idemburgo (Guinho) Frazão, Jeferson Cora, Leandro Dias de Oliveira, Lená Medeiros de Menezes, Lívia Magalhães, Lourdes Brazil, Luan Ribeiro, Maria Elizabeth Brêa Monteiro, Maria Mostafá, Mauricio Murad, Mylene Mizrahi, Niara do Sol, Nilce Naira Nascimento, Otair Fernandes, Rafael Barbosa Julião, Ricardo Nehrer, Sandy Jesus, Selma Maria da Silva, Soraia Melo, Tathiane Vitorino e Valéria Rosito Ferreira.

Referências

CASAS MARCADAS. Direção de Adriana Barradas, Alessandra Schimite, Ana Clara Chequetti, Carlos R. S. Moreira (Beto), Éthel Oliveira e Juliette Lizeray. Brasil, 2012. Filme curta-metragem (9 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xao_4b8DJ_k.

LARA, Thays Vanessa. *Patrimônio, audiovisual e educação: uma análise sobre os festivais internacionais de cinema de arquivo – o REcine e o Arquivo em Cartaz*. Trabalho de conclusão do curso Capacitação para Gestores de Bens Culturais apresentado ao Centro Lucio Costa (CLC-Iphan). Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Thais%20Vanessa%20Lara.pdf>. Acesso em: 14 out. 2020.

LARROSA, Jorge Bondía. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

VILA ALIANÇA – memórias em cinco minutos. Direção de Jeferson Cora. Brasil, produção independente, 2010. Filme curta-metragem (6 min). Disponível em: <https://vimeo.com/23097318>.

FOMOS DESPEJADOS

(SEM AVISO PRÉVIO)



Relato de experiência: reserva técnica do Centro Técnico do Audiovisual (CTAv)

Suély C. Góes Balo

Especialista em Gestão de Projetos pela Fundação Getúlio Vargas e University of California, Irvine.
Coordenadora substituta de Apoio Técnico e Formação e analista técnica do Centro Técnico do Audiovisual da Secretaria Nacional do Audiovisual.



Figura 1 Prédio da reserva técnica do CTAv, 2015

Na altura da passarela 4 da avenida Brasil, reside um dos mais relevantes acervos da história audiovisual brasileira. O Centro Técnico do Audiovisual (CTAv) é uma unidade governamental, criada em 1985, a partir de acordo de cooperação técnica assinado entre a Embrafilme e o National Film Board (NFB), do Canadá. Hoje, integra a estrutura da Secretaria Especial da Cultura, do Ministério do Turismo, como uma coordenação-geral da Secretaria Nacional do Audiovisual.

Seu acervo foi herdado de diversas instituições históricas dedicadas ao cinema, tais como Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), Instituto Nacional do Cinema (INC), Departamento de Ações Culturais do Ministério da Educação (DAC/MEC) e Diretoria de Operações Não Comerciais da Embrafilme (Donac/Embrafilme).

Além das obras das quais é detentor dos direitos patrimoniais, o CTAv também é responsável pela guarda de títulos coproduzidos pela Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (Ibac) e Departamento de Cinema e Vídeo da Fundação Nacional de Artes (Decine/Funarte), assim como de materiais audiovisuais depositados de forma facultativa por produtores e diretores.

Ao todo, são mais de seis mil títulos e trinta mil rolos de filmes em 35 mm e 16 mm, além de vinte mil negativos fotográficos e quase dois mil cartazes. Entre as produções que compõem o expressivo conjunto, destacam-se clássicos como *A velha a fiar*, do diretor Humberto Mauro; *Kuarup*, de Heinz Forthmann; além de um valioso acervo composto por diversos materiais do Setor de Rádio e Televisão (SRTV) da Embrafilme, que reúne mais de 230 horas de entrevistas e depoimentos coletados de profissionais da indústria do cinema, *making-of* de filmes e cobertura de eventos, captados de 1976 a 1980.

O fato é que o acervo do CTAv só aumentou em função das sucessivas incorporações e reenquadramentos administrativos que ocorreram ao longo das duas décadas seguintes à sua criação. Mesmo que o prédio sede contasse desde 1986 com salas climatizadas, idealizadas sob orientação do restaurador João Sócrates de Oliveira, eram necessárias melhorias para a adequação ao novo contexto.

A primeira demanda, mais imediata, era por espaço. O local destinado à guarda do acervo não acompanharia o ritmo acelerado do seu crescimento por muito tempo. Como um segundo aspecto, havia a variação dos parâmetros. Existem pontos fundamentais que devem ser considerados quando se trata de condições de preservação, tais como “a temperatura, a umidade, a luz, os poluentes atmosféricos, os animais e insetos, e a segurança material”, conforme apontado no Programa Memória do Mundo.¹

Para os técnicos do CTAv, era notório que os picos climáticos da avenida Brasil e as variações de umidade típicas de uma cidade à beira-mar como o Rio de Janeiro não constituíam condição favorável à vida daquele material tão importante para a história e a cultura brasileira. Era preciso fazer uso das novas tecnologias para oferecer uma solução mais estável e segura para a sua guarda.

Pensando nisso, em 2005, foi idealizada a criação de um prédio destinado a ser o novo arquivo de matrizes do CTAv. A princípio, pensou-se na adequação técnica e física do Pavilhão Zeca Mauro, espaço anexo ao prédio sede. Porém, após análise mais aprofundada, foi constatado que, mesmo com intervenções, ele não atenderia aos requisitos de uma reserva técnica audiovisual.

Assim, deliberou-se pela demolição do pavilhão e a construção de uma nova edificação em seu lugar, projetada desde a sua fundação para atender a essa finalidade. Segundo o projeto original (2005), a obra seria mais do que um novo espaço para abrigar latas de negativo e fitas magnéticas, mas “uma obra dimensionada para abrigar o passado, o presente e o futuro. Sua engenharia e arquitetura utilizar-se-ia de conceitos avançados de armazenamento, preservação, segurança, apoio e acesso público”.

A planta da reserva técnica do CTAv previa não apenas salas-cofre para armazenamento do acervo, mas áreas complementares para abrigar as atividades vinculadas à reserva técnica. O primeiro andar seria composto de oito células de segurança máxima,

1 UNESCO. Divisão da Sociedade da Informação. Memória do mundo: diretrizes para a salvaguarda do patrimônio documental. [s.l.], fev. 2002. Preparado para a Unesco por Ray Edmondson.

dotadas de sofisticados sistemas de refrigeração e de prevenção, detecção e combate a incêndios, destinadas à guarda de matrizes, cópias e materiais digitais. Já o segundo andar contaria com três salas equipadas para tratamento e processamento do acervo, além de espaço para consulta pública de imagens e documentos.

De acordo com o relatório do projeto intitulado “CTAv Reserva Técnica e Preservação, Fase I – Pavilhão Zeca Mauro”, em dezembro de 2006, foi assinado contrato de patrocínio com recursos provenientes da Lei Rouanet. O contrato, firmado entre a Fundação Cultural Ormeo Junqueira Botelho (FCOJB) e a Petrobras, teve o valor aprovado de cinco milhões de reais, mas as obras não tiveram início imediato.

Segundo os marcos contratuais que compõem o mesmo relatório, o ano de 2007 foi marcado pela busca de um novo endereço para o CTAv, o qual receberia tanto a sede do órgão, quanto o depósito dedicado ao arquivo de matrizes. Porém, após mais de um ano de buscas, não foi encontrado imóvel da União que suprisse as necessidades estabelecidas.

Em fevereiro de 2008, com a posse de Gustavo Dahl na Coordenação-Geral do CTAv e a instrução dada pelo então secretário do Audiovisual para a priorização do projeto da reserva técnica, retomou-se a ideia de construir a edificação no endereço original do CTAv, em Benfica.

O projeto baseado nas solicitações da gestão anterior passou pela análise do novo gestor e, após consulta aos técnicos da área, constatou-se que, da forma como fora arquitetada, a edificação tinha poucas chances de atingir os parâmetros para guarda de filmes estabelecidos pela Internacional Federation of Film Archives (Fiaf), referência em preservação audiovisual.

Entre os problemas relatados, estavam a previsão de alta circulação de pessoas no segundo piso e a falta de adequação arquitetônica do primeiro andar, pontos esses que dificultariam a estabilidade térmica nos depósitos de materiais audiovisuais, condição essencial para a eficácia dos sistemas de refrigeração.

Para realizar as modificações necessárias e garantir a estanqueidade térmica e de umidade nos cofres de guarda, a Fundação Cultural Ormeo Junqueira Botelho e o escritório de arquitetura Glauco Campelo decidiram incluir na equipe o engenheiro de refrigeração Carlos Marx, que possuía experiência na montagem de sistemas para salas limpas e refrigeração naval.

O novo desenho da edificação estabeleceu a redistribuição dos depósitos de guarda de material, com cinco células no primeiro andar e quatro células no segundo, ao invés de oito concentradas no térreo, como previsto inicialmente. Além disso, dispunha de uma área técnica reservada para abrigar equipamentos de refrigeração e uma área de trabalho para revisão de materiais, expedição e administração do acervo.

O projeto de fundações também teve que ser todo refeito. A fim de comportar o peso de dois andares de guarda de acervo e, ao mesmo tempo, evitar transtornos na comunidade vizinha, optou-se pela utilização de estacas raiz. Nesse ponto, é importante destacar que o CTAv se encontra envolto pela comunidade Parque Alegria. A estrutura

muitas vezes rudimentar das construções ao redor não aguentaria a utilização de uma solução mais agressiva, revelando como o contexto de uma edificação impacta nas escolhas de engenharia e arquitetura, tornando cada projeto único.

Uma série de mudanças decisivas foram incorporadas ao projeto, tais como a inclusão de aditivo impermeabilizante ao concreto a fim de evitar a propagação de umidade externa; a concretagem de paredes juntamente com vigas e pilares na área dos depósitos para conferir características monolíticas aos cofres; o uso de novos revestimentos nas paredes internas, externas e pisos, como lâ de rocha, manta asfáltica e pintura epóxi; a aplicação de manta asfáltica no corredor de circulação; o aumento da espessura das placas isotérmicas de paredes e teto dos depósitos de 5 para 15 cm e a inclusão de placas de 7 cm no piso; além da construção de uma galeria técnica embaixo do prédio para passagem das tubulações.

Equipar o edifício para o seu melhor desempenho também era uma preocupação da equipe no redesenho do projeto. Nesse sentido, foi proposto o aumento da área da Central de Etileno Glicol (CEG) e seu preparo para receber um maquinário mais potente de refrigeração e desumidificação, assim como um tanque-pulmão e equipamentos de *backup*, tais como *chiller* e bombas. O design do sistema de refrigeração, inclusive, passou a contar com uma torre para resfriamento de água e *fan coils* e unidades de desumidificação projetadas sob medida para atender os espaços e parâmetros desejados.

Após elencadas todas essas necessidades de mudança, submeteu-se o projeto de readequação à aprovação da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC) e deu-se sequência ao processo licitatório e início da obra. Mas essa não foi uma empreitada rápida. Foram encontrados diversos problemas no percurso, como chuvas constantes que dificultavam a instalação das estacas-raiz da fundação, paralisação para aguardar a entrega de equipamentos e necessidade de captação de verba complementar.

Construções já são processos morosos e, ao envolver a administração pública, que requer todo um procedimento burocrático, tornam-se ainda mais. Somou-se o fato de a construção ter finalidade específica de guarda de acervo audiovisual, deixando tudo mais complexo. As obras da reserva técnica tiveram início em julho de 2009 e perduraram até maio de 2012.

Em entrevista ao CTAv na época, o arquiteto responsável pelo projeto comentou sobre esse desafio: “A construção de um local para guarda audiovisual envolve, sobretudo, problemas técnicos relacionados com a proteção e conservação de material delicado, como os suportes para cinema e vídeo”.²

Ainda nessa entrevista, Glauco Campelo salientou a importância da adoção de materiais de isolamento, sistemas de refrigeração e equipamentos de segurança quando se trata da conservação de materiais audiovisuais.

2 CAMPELO, Glauco. Entrevista com Glauco Campelo concedida ao Centro Técnico do Audiovisual. Site institucional do CTAv. 2008.

Em sua realização, o projeto da reserva técnica do CTA_v trouxe questões desafiadoras aos profissionais envolvidos e a adoção de soluções consideradas pioneiras no país. Como exemplo, temos a definição dos parâmetros de climatização. Como se tratava de edificação em país tropical, especificamente em uma cidade litorânea, mais do que buscar atingir temperaturas baixíssimas, os projetistas se dedicaram a garantir a estabilidade de temperatura e umidade nos cofres.

Também se preocuparam em dispor, no projeto, de um ambiente igualmente climatizado para a manipulação desse material, evitando a ocorrência de oscilações bruscas. Os índices ficaram definidos em 10 °C e 35% de umidade relativa do ar, valores muito próximos aos definidos por Brown³ para a National Film Library e considerados ideais pelos padrões internacionais, embora ainda desafiadores de atingimento no Brasil.

Tantas ponderações e reajustes no percurso do projeto não foram em vão. Mesmo tendo sido complexa e demorada, a edificação da reserva técnica do CTA_v tem um valor além do tangível. Hoje, é possível dizer que no meio da avenida Brasil há nove cofres altamente funcionais que armazenam um verdadeiro tesouro para a história e cultura nacional.



Figura 2 Sala-cofre da reserva técnica, 2015

3 BROWN, H.G. Problems of storing film for archive purposes. *British Kinematography*, n. 20, p. 150-162, May 1952.

Embora a estrutura seja dotada de inegáveis vantagens para a conservação de materiais fílmicos, ainda há espaço para melhoria, como, por exemplo, a inclusão de sistemas de automação na medição de temperatura e a aquisição de um segundo *chiller* para *backup*. O fim das obras não encerra as necessidades inerentes de um arquivo de matrizes. Preservar é um processo contínuo de aperfeiçoamento de técnicas e incorporação de novos recursos.

Alguns ainda questionam os custos de se projetar e manter uma estrutura desse porte, quando já existe a opção de digitalização do material. É inegável que a digitalização traz um potencial enorme de difusão de conteúdo. A disponibilização on-line de acervos compõe, inclusive, a meta 40 do Plano Nacional da Cultura (2010). Mas, além de ser um processo oneroso e que demorará anos para abarcar toda a produção nacional, está em constante evolução e traz novos riscos associados. Quem digitalizou em 4 k pode amanhã querer digitalizar em 8 k. E o conceito de obsolescência programada das tecnologias é uma realidade que também não pode ser desconsiderada.

Infelizmente a indústria de TI é muito jovem para ter muitas “melhores práticas” nesse tipo de escala de tempo (décadas ou séculos) que importam para os arquivos. Para piorar a situação, a maior parte da tecnologia da chamada ‘tecnologia da informação’ torna-se obsoleta em uma escala de tempo cada vez mais curta (três a cinco anos) do que os prazos já curtos para a obsolescência de suportes audiovisuais, formatos de arquivo e sistemas de codificação.⁴

Não é à toa que grandes empresas investem em storages, mas não abrem mão de manter depósitos físicos para os seus arquivos. São processos complementares, não excludentes, sem melhor ou pior. Como esfera pública, que tem responsabilidade de zelar pelo patrimônio, é preciso trabalhar com as duas frentes. É importante dar acesso, mas também preservar o material fílmico, o documento original, porque não se conhece a durabilidade e estabilidade das novas mídias e suportes, o que justifica a necessidade de manter e investir nos prédios de arquivos públicos e privados.

Sim, prédios, no plural. O acervo audiovisual brasileiro é imenso e é incabível pensar em alocá-lo no mesmo espaço, por melhor que seja sua arquitetura. Pode haver dúvida sobre o porquê de o CTA_v ter uma reserva técnica quando existem outras edificações nacionais e locais que atendem ao mesmo fim. Mas é importante entender que descentralizar esse material é uma forma de evitar perdas em massa. É oneroso, com certeza. Mas é necessário.

Segundo Natália de Castro, preservadora audiovisual e servidora do CTA_v, “a descentralização é imprescindível quando buscamos garantir a salvaguarda de materiais audiovisuais. Esse é um dos itens que constam no Plano Nacional de Preservação Au-

4 WRIGHT, Richard. *PrestoPrime: digital preservation of audiovisual materials, preservation guide*. Londres, 2013, tradução nossa.

diovisual, documento elaborado por profissionais do setor da preservação audiovisual durante anos e lançado em 2016”.⁵

Para a servidora, além de reduzir os riscos de perda com sinistros, a regionalização de arquivos audiovisuais possibilita uma melhor prospecção de acervos: quanto maior a proximidade com determinada comunidade produtora, maior a compreensão sobre o que está sendo produzido e deve ser preservado, e maior a facilidade de esses acervos e materiais chegarem ao arquivo. Além disso, o acesso por parte de pesquisadores e outros agentes da comunidade, parte importante da preservação audiovisual, é facilitado.

Para reduzir os custos associados desses arquivos, é possível otimizar a aplicação de recursos ao se pensar em políticas articuladas, cooperações entre detentores de acervo que aproveitem potencialidades de cada estrutura e estimulem o compartilhamento de conhecimento e experiência acumulados na área, dado que as dificuldades enfrentadas e os objetivos muitas vezes convergem.

É nesse sentido que o Centro Técnico do Audiovisual tem trabalhado. Ao aceitar o convite do Arquivo Nacional para redigir este relato de experiência, objetivou-se dividir as lições aprendidas na edificação da sua reserva técnica e expor os recursos e soluções adotados. Pois, uma vez que instituições, profissionais e sociedade se dispõem a trocar saberes e cooperar, o audiovisual e a preservação só tendem a se fortalecer.

Em tempo, a reserva técnica do CTAv, inaugurada em 2013, hoje recebe a transferência de acervo do prédio sede, totalizando até o momento mais de seis mil rolos de filmes e três mil materiais magnéticos. Ao todo, o prédio é capaz de abrigar até cem mil rolos de película e mantém índices de climatização aproximados em relação aos inicialmente propostos, variando de 10 a 15 °C e entre 25 e 30% de umidade relativa do ar.

No site do CTAv, é possível encontrar o detalhamento do serviço de depósito de materiais audiovisuais oferecido pela unidade, assim como a base de dados on-line para consulta externa do acervo.

Referências

ASSOCIAÇÃO Brasileira de Preservação Audiovisual. Plano Nacional de Preservação Audiovisual. Site da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual. 2016. Disponível em: <http://www.abpreservacaoaudiovisual.org/site/images/banners/PNPA.pdf>. Acesso em: 2 ago. 2021.

BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria do Audiovisual. Centro Técnico do Audiovisual. Reserva técnica do CTAv. 1º Projeto. [s.l.], [s.d].

BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria do Audiovisual. Centro Técnico do Audiovisual. Reserva técnica do CTAv. 2º Projeto (atual). [s.l.], [s.d].

BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria do Audiovisual. Centro Técnico do Audiovisual. Reserva técnica do CTAv. Relatório: CTAv reserva técnica e preservação, fase I: Pavilhão Zeca Mauro. Pronac 06-10553. [s.l.], [201?].

BROWN, H. G. Problems of storing film for archive purposes. *British Kinematography*, n. 20, p. 150-162, May 1952.

CAMPELO, Glauco. Entrevista com Glauco Campelo concedida ao Centro Técnico do Audiovisual. Site ins-

5 CASTRO, Natália de. Depoimento escrito ao Centro Técnico do Audiovisual. Rio de Janeiro, agosto de 2021.

titucional do CTav. 2008. Disponível em: <http://ctav.gov.br/2008/04/10/entrevista-glauco-campello>. Acesso em: 5 jul. 2021.

CASTRO, Natália de. Depoimento escrito ao Centro Técnico do Audiovisual. Rio de Janeiro: CTav, agosto de 2021.

DOMINGUES, Mauro. Arquivo de filmes do CTav. *Revista Filme Cultura*, Rio de Janeiro, ed. 49, p. 60-69, 2007.

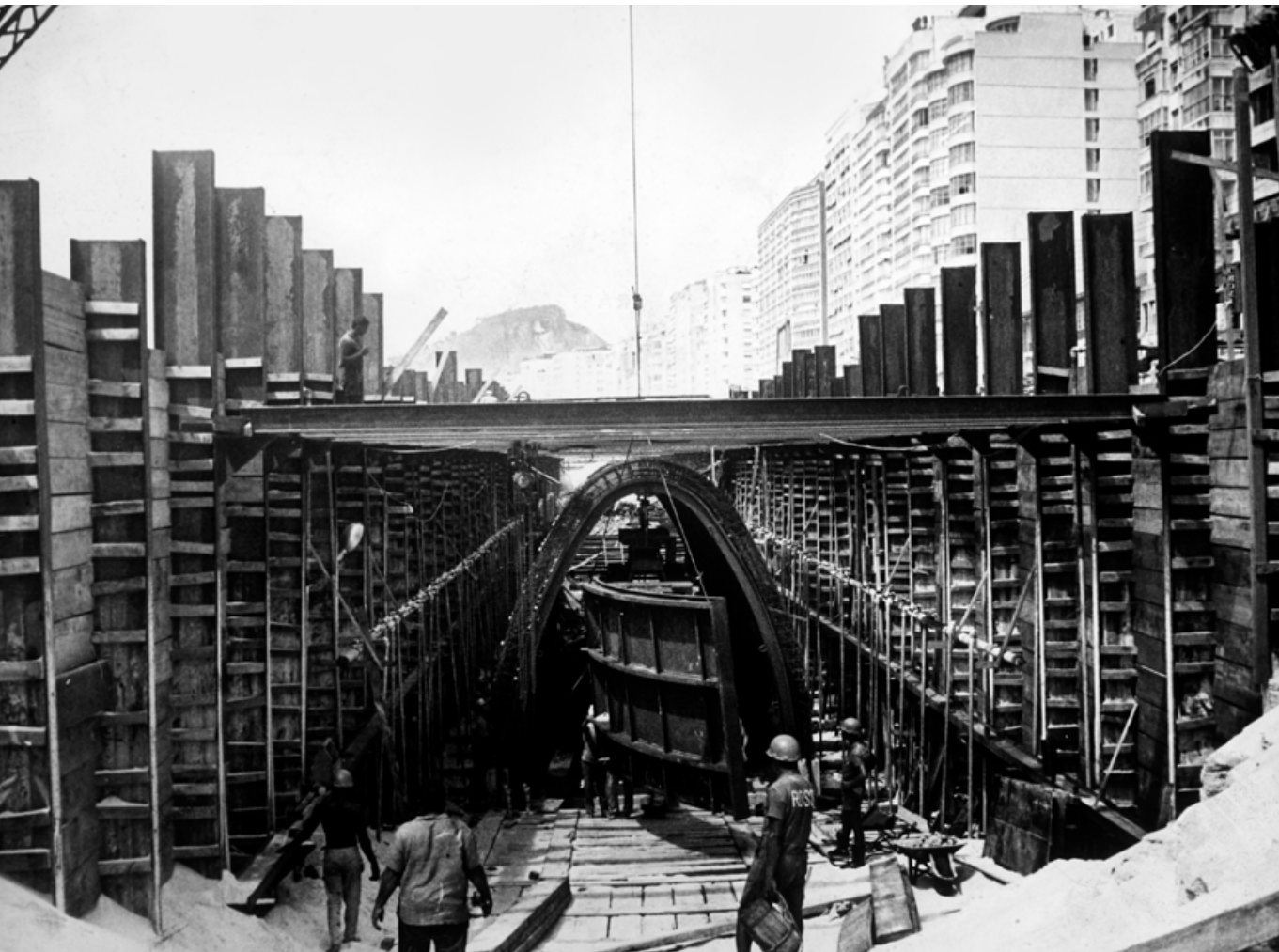
FUNDAÇÃO Cultural Ormeo Junqueira Botelho. Relatório final de atividades: período: dezembro de 2006 a maio de 2012. Cataguases, MG, 2012.

HEFFNER, Hernani. Preservação. Site Contracampo. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/questoesgerais.htm>. Acesso em: 2 ago. 2021.

MAGALHÃES, Marcos. Depoimentos que contam a história de criação do CTav. *Revista Filme Cultura*, Rio de Janeiro, ed. 49, p. 30-32, 2007.

UNESCO. Divisão da Sociedade da Informação. Memória do mundo: diretrizes para a salvaguarda do patrimônio documental. [s.l.], fev. 2002. Preparado para a Unesco por Ray Edmondson. Disponível em: <https://mowlac.files.wordpress.com/2012/07/diretrizes-para-a-salvaguarda-do-patrimc3b4nio-documental.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2021.

WRIGHT, Richard. *PrestoPrime: digital preservation of audiovisual materials, preservation guide*. Londres, 2013. Disponível em: https://www.girona.cat/sgdap/docs/80w5p8gwright_english.pdf. Acesso em: 15 jul. 2021.





REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

3 BR_RJANRIO_PH_0_FOT_00004_m0017de0126. Fundo
Correio da Manhã / Arquivo Nacional

4, 6 BR_RJANRIO_PH_0_FOT_04147_033. Fundo Correio da
Manhã / Arquivo Nacional
BR_RJANRIO_PH_0_FOT_00127_m0059de0105. Fundo
Correio da Manhã / Arquivo Nacional

9, 11 BR_RJANRIO_PH_0_FOT_01209_m0021de0021. Fundo
Correio da Manhã / Arquivo Nacional
BR_RJANRIO_PH_0_FOT_06758_m0020de0223. Fundo
Correio da Manhã / Arquivo Nacional

13,15, BR_RJANRIO_PH_0_FOT_03916_m1079de1298. Fundo
16 Correio da Manhã / Arquivo Nacional
BR_RJANRIO_PH_0_FOT_14793_004. Fundo Correio da
Manhã / Arquivo Nacional
BR_RJANRIO_ML_0_APR_FOT_0021_m0005de0005.
Fundo Mário Lago / Arquivo Nacional

19, 21, BR_RJANRIO_PH_0_FOT_05563_m0003de0016. Fundo
22 Correio da Manhã / Arquivo Nacional
BR_RJANRIO_PH_0_FOT_00004_m0041de0126. Fundo
Correio da Manhã / Arquivo Nacional
BR_RJANRIO_PH_0_FOT_05033_m0005de0012. Fundo
Correio da Manhã / Arquivo Nacional

26, 29, BR RJANRIO HK.0.MAP.3. Fundo Família Guinle de Paula
30 Machado. Arquivo Nacional
BR RJANRIO HK.0.MAP.3. Fundo Família Guinle de Paula
Machado. Arquivo Nacional
BR RJANRIO Z9.0.MAP.1. Fundo Companhia Docas do
Rio de Janeiro. Arquivo Nacional





- 31, 35,** BR_RJANRIO_PH_0_FOT_40260_003. Fundo Correio da
36 Manhã / Arquivo Nacional
 BR_RJANRIO_PH_0_FOT_06758_150. Fundo Correio da
 Manhã / Arquivo Nacional
 Imagens de sobras do filme *Terra em transe*. Enviadas pelo
 autor
 BR_RJANRIO_PH_0_FOT_06758_m0103de0223. Fundo
 Correio da Manhã / Arquivo Nacional



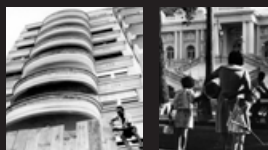
- 41, 47** BR_RJANRIO_PH_0_FOT_00127_m0060de0105. Fundo
 Correio da Manhã / Arquivo Nacional
 BR_RJANRIO_PH_0_FOT_04147_176. Fundo Correio da
 Manhã / Arquivo Nacional



- 53, 59** BR_RJANRIO_EH_0_FOT_EVE_00821_mp0001de0006.
 Fundo Agência Nacional / Arquivo Nacional
 BR_RJANRIO_EH_0_FOT_EVE_01584_mp0003de0003.
 Fundo Agência Nacional / Arquivo Nacional



- 63, 68** BR_RJANRIO_EH_0_FOT_EVE_14741_mp0015de0020.
 Fundo Agência Nacional / Arquivo Nacional BR_RJAN-
 RIO_EH_0_FOT_EVE_00821_mp0004de0006. Fundo
 Agência Nacional / Arquivo Nacional



- 72, 76** BR_RJANRIO_PH_0_FOT_00072_m0059de0099. Fundo
 Correio da Manhã / Arquivo Nacional
 BR_RJANRIO_PH_0_FOT_06758_m0051de0223. Fundo
 Correio da Manhã / Arquivo Nacional



- 80, 83** BR_RJANRIO_EH_0_FOT_EVE_11177_mp0010de0019.
 Fundo Agência Nacional / Arquivo Nacional
 BR_RJANRIO_PH_0_FOT_00877_m0024de0042. Fundo
 Correio da Manhã / Arquivo Nacional



- 87, 91** BR_RJANRIO_PH_0_FOT_00239_m0010de0046. Fundo
 Correio da Manhã / Arquivo Nacional
 BR_RJANRIO_PH_0_FOT_00242_m0002de0010. Fundo
 Correio da Manhã / Arquivo Nacional



92, 96, Imagens do prédio do Centro Técnico do Audiovisual – CTAv. Enviadas pela autora



99 BR_RJANRIO_PH_0_FOT_00004_m0068de0126. Fundo Correio da Manhã / Arquivo Nacional



100 BR_RJANRIO_PH_0_FOT_06758_m0215de0223. Fundo Correio da Manhã / Arquivo Nacional



104 BR_RJANRIO_PH_0_FOT_00127_m0081de0105. Fundo Correio da Manhã / Arquivo Nacional

TIRAR O TETO DA INFANCIA?

A ONDA
E

72

PAVIL

A

STOVR

