



ARQUIVO EM CARTAZ

FESTIVAL INTERNACIONAL
DE CINEMA DE ARQUIVO

No período histórico em que vivemos, o Ministério da Justiça e Cidadania atua como instrumento capaz de contribuir para a construção da cidadania e da identidade nacional, bem como para garantir os direitos sociais em seus mais amplos e irrestritos aspectos.

Diante de responsabilidades relacionadas às diversas conjunturas e atribuições que evoluíram ao longo do tempo, abarcando desde a administração dos negócios eclesiásticos durante o Império, passando pelo momento em que a pasta se incumbiu dos chamados “negócios interiores”, transpassando pelo período militar, até chegar ao restabelecimento da democracia, observa-se o papel relevante do Ministério da Justiça e Cidadania nos diversos acontecimentos, estando sempre atento ao processo de aprendizado, adaptação e transformação que naturalmente se estabelece quando os novos desafios se impõem à sociedade brasileira.

Neste prisma, deve-se referendar e enaltecer o relevante papel do Arquivo Nacional, órgão criado em 1838, cujo aspecto social é absolutamente crucial para o exercício da cidadania, para a preservação da memória nacional, e em especial, para a gestão dos documentos produzidos na esfera pública brasileira.

O festival *Arquivo em Cartaz* é na sua essência uma mostra com imagens de arquivos e traços imprescindíveis para a reflexão e conotação da sutileza estética e estratégica do audiovisual no Brasil.

Especialmente sinto-me gratificado em colaborar com evento de tal magnitude e alcance.

Alexandre de Moraes
Ministro de Estado da Justiça e Cidadania



Encontro-me repleto de alegria por presidir mais um festival de cinema, o *Arquivo em Cartaz*, Festival Internacional de Cinema de Arquivo.

Tal e qual, como secretário de cultura do Distrito Federal me senti honrado em presidir o 39º Festival de Cinema de Brasília, um dos mais festejados a ocorrer na capital da República.

Em certo aspecto, os dois festivais carregam peculiaridades, o de Brasília por seu forte apelo político e normalmente com temas que envolvem debates sociológicos, filosóficos, antropológicos e do cotidiano, com interpretações subsidiadas pelo caráter crítico, embrenhado por épicos que farão parte de acervos históricos e, porque não, de pesquisas.

O *Arquivo em Cartaz* é um evento criado para divulgar e incentivar a realização de filmes com imagens de arquivo e para debater e refletir sobre a preservação de acervos cinematográficos.

Como se já não bastasse tantos aspectos relevantes, o tema título do festival deste ano são os *100 anos do samba*.

Por mera coincidência, tal tema se encontra com mais um privilégio que eu recebi: ter convivido com o carnavalesco e artista plástico Joãosinho Trinta, e com ele percorrer o mundo dos carnavais, com sua inusitada criatividade, e, obviamente, envolver-me com o samba em todos os seus estilos.

Com o Trinta, trabalhei para o lançamento do documentário *Trinta*, o mesmo título dado ao longa-metragem que narra parte de sua exitosa trajetória.





Portanto, são vários os motivos que me enchem de orgulho: o Arquivo, o Cinema e o Samba. Não poderia haver combinação melhor e nem presente tão bem cadenciado.

Ser diretor-geral do Arquivo Nacional, órgão criado há quase 180 anos (iniciaremos as comemorações a partir de janeiro próximo), responsável pelo Sistema de Gestão de Documentos de Arquivos (Siga), integrante da estrutura do Ministério da Justiça e Cidadania, faz com que eu tenha não só o olhar de um executivo, gestor a serviço da cultura, da cidadania e do processo de gestão de documentos, mas traz a mim também a incumbência de permanentemente atrair a atenção para a importância e finalidade desta instituição.

O *Arquivo em Cartaz* é uma ferramenta poderosa de difusão, que discute temas universais, apresenta diversidade cultural, estimula a reflexão, desperta para a consciência e cidadania.

Espero que o festival de 2016 possa gerar empatia, provocar emoções, compartilhar ideias e conhecimento, promovendo cada vez mais o Arquivo Nacional e sua capacidade de atender às diversas manifestações no âmbito da gestão documental, da pesquisa, da diversidade cultural e especialmente da competência de seus técnicos, dedicados e persistentes em fazer que, com nossa memória, seja preservada a identidade sociocultural do nosso país.



José Ricardo Marques
Diretor-Geral do Arquivo Nacional

Copyright © 2016 Arquivo Nacional
Praça da República, 173
20211-350 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil
Telefones: (55 21) 2179-1253

Presidente da República
Michel Temer

Ministro da Justiça e Cidadania
Alexandre de Moraes

Diretor-Geral do Arquivo Nacional
José Ricardo Marques



Coordenador-Geral de Acesso e Difusão Documental
Diego Barbosa da Silva

Coordenadora de Pesquisa e Difusão do Acervo
Maria Elizabeth Brêa Monteiro

Coordenador-Geral de Processamento e Preservação do Acervo
Mauro Domingues

Coordenadora de Preservação do Acervo
Lúcia Saramago Peralta

Coordenador de Documentos Audiovisuais e Cartográficos
Marcelo Siqueira

Realização
Arquivo Nacional
Universo Produção

Grupo de Trabalho Arquivo em Cartaz
Rosina Iannibelli (coordenação executiva)
Antonio Laurindo (curadoria)
Ana Moreira (coordenação da Oficina Lanterna Mágica)
Fátima Taranto (coordenação das oficinas técnicas)
Mariana Monteiro (coordenação da mostra competitiva)
Valéria Morse (promoção educativa)
Viviane Gouvêa (pesquisa)

REVISTA ARQUIVO EM CARTAZ

Editora
Viviane Gouvêa

Revisão
Heloísa Frossard
José Claudio Mattar

Pesquisa de imagens
Viviane Gouvêa

Projeto gráfico e diagramação
Alzira Reis

Arte da capa
Trina

Digitalização de imagens
Flávio Lopes (supervisão) • Adolfo Celso Galdino
Agnaldo Neves • Cícero Bispo • Janair Magalhães
Rodrigo Rangel • Fábio Martins

Agradecimentos
Museu da Imagem e do Som (MIS-RJ)

novembro | 2016

ARQUIVO EM CARTAZ

FESTIVAL INTERNACIONAL
DE CINEMA DE ARQUIVO

Apresentação

Antonio Laurindo

6

Onde mora o samba no documentário brasileiro contemporâneo?

Guilherme Carréra Campos Leal

10

Cartola – música para os olhos: forma histórica e experimentação

Bernardo Oliveira

21

Salvaguarda e preservação digital do patrimônio audiovisual em instituições públicas no Brasil

Rubens R. Gonçalves da Silva, Adriana Cox Hollós,
Ricardo Sodré Andrade, Neiva Pavezzi, João
Ricardo Chagas dos Santos, Equipe de
bolsistas atuantes na pesquisa

32

“Calcanhares de arquivo”: a experiência da pesquisa em arquivos audiovisuais brasileiros

Amanda Tristão Parra

42

Memória musical brasileira

Bia Paes Leme

56

A musealização de um patrimônio imaterial brasileiro

Nilcemar Nogueira

66

El área de acervos del Centro de Capacitación Cinematográfica en México

Sandra Alondra Aguiñiga Quintana
Circe Itzel Sánchez González

78

A propaganda da política: os filmes do Ipes

Viviane Gouvêa

88

Meu caro amigo Chico Moreira!

Mauro Domingues

96

Haroldo Costa em cena: samba, luta e história

Viviane Gouvêa

104

Oficina de criação de filmes Lanterna Mágica

Ana Moreira

108

A magia do imaginário

Joel Pizzini

110

Conservação de documentos audiovisuais

Fátima Taranto

112

Os arquivos do amanhã

Valéria Morse

114

Mostra competitiva

Mariana Monteiro da Silveira

116

Apresentação

Antonio Laurindo
Curador

“O chefe da folia

Pelo telefone manda me avisar
Que com alegria” e satisfação a 2^a edição do *Arquivo em Cartaz – Festival Internacional de Cinema de Arquivo* está sendo lançada e prestará tributo a um dos principais símbolos da história cultural brasileira: o samba!

Há 100 anos, no dia 6 de novembro de 1916, a Biblioteca Nacional recebeu de Ernesto Joaquim Maria dos Santos, o Donga, o pedido de registro da partitura de *Pelo telephone*, recebendo oficialmente a classificação “samba.” Dias depois, de acordo com site da instituição, “Donga anexou à petição um atestado que afirmava ter sido o samba *Pelo telephone* executado pela primeira vez em 25 de outubro de 1916 no Cine-Theatro Velho. O registro da obra foi efetuado pela Biblioteca Nacional em 27 de novembro de 1916, com o número 3.295.”¹ Controvérsias à parte, a data tornou-se um divisor de águas,

marcando as gerações futuras como o aniversário do samba.

Ao longo desse tempo o samba e as suas manifestações foram registradas em textos, sons e filmes dos mais variados tipos de suporte. Sabemos que vários desses documentos são preservados e estão disponíveis em arquivos públicos e privados e, muitas vezes, são matéria-prima valiosa para a produção de conhecimento científico e cultural. Muitos filmes revelam que a história do samba caminha paralela com a história do cinema brasileiro, mais notadamente a partir do advento e expansão do cinema sonoro. Na década

¹ O Samba completa cem anos. 16 de fevereiro de 2016. Disponível em: <<https://www.bn.br/acontece/noticias/2016/02/samba-completa-cem-anos>>.



de 1940 a Atlântida Cinematográfica explora o tema carnaval em suas comédias musicais. *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, tem trilha sonora de Radamés Gnattali e músicas do sambista Zé Keti, com grande destaque para *A Voz do Morro (Eu sou o samba...)*. Três anos depois Grande Otelo deu vida ao personagem Espírito da Luz, um compositor de sambas no filme *Rio, Zona Norte* (1958), do também mestre do Cinema Novo. O papel fundamental das mulheres no samba está sendo narrado, por meio de imagens de arquivo e depoimentos, em produções mais recentes do cinema brasileiro. *Damas do Samba* (2015), de Susanna Lira, coloca musas, pastoras, tias, compositoras, passistas, madrinhas, carnavalescas, intérpretes e operárias como protagonistas da formação e desenvolvimento samba.

Acreditando que o samba é um festival internacional de cinema de arquivo poderiam formar um casamento harmonioso, incluímos na evolução do *Arquivo em Cartaz* filmes, homenagens, artigos e mesas

de debates sobre esse enredo de sucesso.

Nos dez dias de programação vamos muito além da celebração do samba, do cinema e dos arquivos. O momento atual indica a necessidade urgente de trabalhar de forma solidária e integrada, buscando soluções que tornem o patrimônio audiovisual brasileiro perene e acessível. Que-remos intensificar cada vez mais a relação com entidades e instituições que lidam com a desafiadora tarefa de preservar a memória. As diferenças regionais, insti-tucionais e orçamentárias não podem ser obstáculos e nem motivos para disputas, por isso, mais uma vez, agradecemos o apoio e a parceria da Cinemateca Brasileira, Centro Técnico Audiovisual (CTAv), Ci-nemateca do MAM e Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

A edição 2016 do *Arquivo em Cartaz* fortalece a personalidade e a marca de um festival de cinema de arquivo ba-seado, principalmente, na divulgação e incentivo de novas produções cinematográfi-cas e espaço privilegiado de debate e reflexão da preservação audiovisual.





Onde mora o samba no documentário brasileiro contemporâneo?

Guilherme Carréra Campos Leal

Jornalista e mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e doutorando em Artes e Mídia na University of Westminster, em Londres, Reino Unido, com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Prólogo

Em dezembro de 2014, a versão brasileira da *Rolling Stone* chegou a sua centésima edição. Para comemorar a efeméride, a revista apresentou como reportagem de capa uma lista com os chamados 100 maiores momentos da música nacional. Listas, sabemos, são carregadas de subjetividade – ainda que se lance mão de uma ordem cronológica em detrimento de um ranking assumidamente qualitativo, como foi o caso. Na ocasião, a publicação reservou ao samba dez menções entre os anos de 1910 e 2011, marcos inicial e final da listagem. Seis dos doze primeiros momentos elencados diziam respeito ao gênero. A medalha de prata foi conquistada pela gravação de *Pelo telefone*, pelo intérprete Donga, no ano de 1916. Em seguida, surgiram Adoniran Barboza chegando a São Paulo em 1932 (4º), o desentendimento musical entre Noel Rosa e Wilson Baptista em 1933 (5º), Dorival Caymmi triunfando no Rio de Janeiro em 1939 (8º), *Aquarela do Brasil* ganhando o mundo em 1942 (9º) e Lupicínio Rodrigues despontando como artista popular em 1947 (11º). Ou seja, a percepção da revista parece remeter à

importância da primeira metade do século XX para o samba, quando o mesmo deixou de ser uma manifestação cultural exclusiva à periferia do Rio de Janeiro, espalhando-se Brasil afora como símbolo de certa identidade nacional. Em tempo, as três próximas menções ao gênero fariam referência à década de 1960: dos afro-sambas de Vinicius de Moraes e Baden Powell (28º) ao surgimento de Jorge Ben (29º), ambos em 1963, passando pela consolidação do samba-rock do próprio Jorge Ben em 1969 (44º). Esses destaques, por sua vez, já não seriam sobre o samba propriamente dito, mas parecem valer a pena pela aproximação do mesmo com outras modalidades sonoras: a bossa nova e o rock. Sua última participação na lista vai acontecer na já distante década de 1970, quando Cartola é redescoberto e grava seu primeiro LP em 1974 (58º).

Esse parágrafo introdutório nos ajuda a pensar o samba na contemporaneidade sob dois aspectos distintos, mas complementares. Essencialmente pop, a *Rolling Stone* é considerada uma das principais publicações voltadas ao universo musical, de amplo alcance ao



público médio e com estabelecida credibilidade como difusora de informações. Em alguma medida, seu posicionamento em relação ao samba radiografa o modo como a mídia e, por conseguinte, o público se relacionam com o gênero. Mais do que isso, de que forma essa relação se cristalizou com o passar do tempo. Nitidamente, a *Rolling Stone* prioriza os anos 1930 e os anos 1960 na narrativa que escolhe contar – ou reiterar, afinal tomamos essa narração como reflexo de um quadro maior, não restrito à publicação, mas a ela pertencente. De um lado, a disseminação do samba urbano via Adoniran Barbosa, Noel Rosa, Wilson Baptista, Dorival Caymmi e Lupicínio Rodrigues, para citar alguns agentes determinantes em favor da profusão do gênero; do outro, sua ramificação em direção à bossa nova e ao rock, por meio de Vinicius de Moraes, Baden Powell e Jorge Ben. Essa primeira leitura é coerente ao demarcar essas décadas como fundadoras, mas, sobretudo, por estar alinhada ao que nos foi ensinado a consumir como samba.

O segundo aspecto para o qual propomos uma consideração atenta diz respeito não ao coerente, mas ao ausen-

te. Entre a gravação de *Pelo telefone* e o imaginário construído pela figura de Cartola, o que há de samba nesse ínterim? Melhor dizendo, antes da gravação de *Pelo telefone* e depois do imaginário construído pela figura de Cartola, quanto do samba permanece às margens do próprio samba? Obviamente, não se trata de questionar Donga ou Cartola, tampouco Adoniran Barbosa, Noel Rosa ou Dorival Caymmi, mas de incitar uma percepção disseminada por pesquisadores como, por exemplo, Carlos Sandroni (2001) e Felipe Trotta (2011). Do primeiro, podemos resgatar a gênese de um gênero vinculado a um processo histórico específico, resultado da incorporação da herança africana em solo brasileiro e da resistência diante de sucessivas tentativas de sufocamento. Muniz Sodré (1998) e José Ramos Tinhorão (2010), para mencionar outros dois teóricos, corroboram esse ponto de vista com apontamentos, ainda, sobre o lundu e o maxixe, anteriores ao samba, sem negligenciar o contexto social, econômico, político e cultural de cada época. De certa forma, podemos dizer que investigam os alicerces que propiciariam

a gravação e posterior consagração de *Pelo telefone*. Do segundo, há a análise de que nem só à bossa nova e ao rock o samba se aliou. Fenômeno da indústria fonográfica, o pagode romântico dos anos 1990 seguiu obliterado pela crítica especializada, ao mesmo tempo em que obliterado como vertente do samba contemporâneo. Para além da fusão sonora, a interação e o intercâmbio de discursos parecem intrínsecos ao próprio nascimento do samba urbano, tal qual argumenta Hermano Vianna (2010) sobre o frutífero encontro de intelectuais da Zona Sul e sambistas da Zona Norte, no Rio de Janeiro dos anos 1930. Ignorar a herança africana e o pagode romântico não me parece apenas exclusão de objetos sonoros, mas afirmação de uma política excludente.

Essas ausências (não apenas em listas, reportagens e publicações, mas, sobretudo, no debate acerca da representação do samba), no entanto, não inviabilizam sua problematização. Pelo contrário, trazem à superfície uma tensão inerente ao gênero, simbolizando um movimento em torno do samba que o acompanha desde a origem, selando-o como uma música bendita e maldita, sagrada e profana, rural e urbana, tradicional e moderna, perseguida e enaltecida. O documentário brasileiro contemporâneo materializa essa problematização em imagem. Antes, alimenta a própria tensão por enquadrar aquilo que lhe convém, preterindo, selecionando, pondo luz sobre. Da Velha Guarda da Portela em *O mistério do samba* (Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda, 2008) a Bezerra da Silva

em *Onde a coruja dorme* (Márcia Derraik e Simplício Neto, 2012), do morro da Mangueira em *O samba que mora em mim* (Georgia Guerra-Peixe) ao seu sambista por excelência em *Cartola – música para os olhos* (Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, 2007), os filmes selecionados se debruçam sobre essa engrenagem, sendo também parte dela. Os comentários que se seguem não buscam classificá-los, pois isso seria torná-los estanques, um paradoxo em uma seara genuinamente dinâmica, historicamente inquieta. Mas cabe, sim, a constatação de que ainda há muito que se desvelar em relação aos mistérios do samba – esse estranho gênero que, se esticado ao máximo, é sinônimo de brasiliade, ao mesmo tempo em que não consegue se desvincilar de seu espectro marginal.

Atalhos seculares

A incursão dos documentaristas Carolina Jabor, Lula Buarque de Hollanda, Márcia Derraik, Simplício Neto, Georgia Guerra-Peixe, Lírio Ferreira e Hilton Lacerda tem início na mesma plataforma de embarque. O bilhete em direção a outro Rio de Janeiro é o mesmo bilhete em direção ao samba e seus sambistas. Os trilhos que os levam a esse encontro são também os mesmos que conectaram o samba e seus sambistas a agentes anteriores, sejam os intelectuais dos anos 1930, sejam os cineastas do Cinema Novo. Em verdade, a metáfora ferroviária é mais concreta do que pode parecer. À parte sua real participação no cotidiano dos moradores da Zona Norte fluminense, o trem surge à tela como

um também real elemento conector entre equipe de filmagem e personagens a serem filmados. Trata-se de um deslocamento não apenas geográfico, mas simbólico. Do ponto de vista narrativo, são planos que ajudam a situar o espectador naquele ambiente ao mesmo tempo em que afirmam a chegada do filme como um visitante.

Em *O mistério do samba*, essa relação vertical é a premissa do próprio projeto filmico. Remonta ao ano de 1998, quando a cantora Marisa Monte deu início a uma pesquisa que tinha como objetivo registrar em álbum sambas da Velha Guarda da Portela que corriam o risco de se perder na tradição oral. Filha de Carlos Monte, ex-diretor cultural da escola de samba de Oswaldo Cruz, a própria cantora já havia estabelecido uma relação sólida com os portelenses ao longo de sua carreira como intérprete. Como produtora, a catalogação, e posterior seleção desse material inédito, bebia da fonte de *Portela passado de glória* (RGE), disco organizado por Paulinho da Viola no ano de 1970. Pioneiro, o projeto do cantor não só foi o primeiro a reunir canções à procura de um registro oficial, como teria sido o responsável pela criação de um padrão Velha Guarda, a ser copiado por outros grupos de sambistas, veteranos de outras escolas de samba. As 18 músicas gravadas para *Tudo azul* (EMI), o CD lapidado por Marisa Monte, foram lançadas em 2000. O projeto, inclusive, ganhou continuidade por meio da gravação de *Argemiro Patrocínio* (EMI), primeiro e único álbum desse sambista que é um dos principais nomes da Velha Guarda, merecedor de

um disco solo. Os bastidores dessa investida foram documentados em vídeo. As imagens, a serem incorporadas a *O mistério do samba*, funcionaram como um ensaio do que viria a ser o filme dirigido por Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda, com produção da Conspiração Filmes, Phonomotor e Natura.

Selecionado para o Festival de Cannes 2008, o documentário abre com os créditos: "Velha Guarda da Portela em *O mistério do samba*". O aviso é paradoxal. Embora os integrantes da escola estejam em posição central (ora, o foco não está em historiadores, sociólogos, musicólogos, nem mesmo no público consumidor, mas no sambista produtor), a condução de Marisa Monte, Paulinho da Viola e Zeca Pagodinho desfoca esse pretendido protagonismo. Enquanto há quem defenda a Velha Guarda em primeiro plano, há quem credite o sucesso à tríade midiatizada. Essa tensão não é uma questão no filme, assim como também não necessariamente depõe contra ele, mas sinaliza para uma constante no gênero documentário, aqui duplicada por se tratar do universo do samba. Quando Jean-Claude Bernardet (2003) afirma que "as imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo" (p. 9), o teórico tem em conta não só o que os mecanismos de produção determinam (seja um orçamento curto ou generoso, seja um equipamento analógico ou digital), mas o lugar de fala em que se encontram cineastas e povo. Tendo em vista o universo do samba, essa ideia de

mediação parece ser reforçada. Se nos voltarmos à investigação do pesquisador Hermano Vianna (2010), veremos a ponte que existe entre os intelectuais do início do século XX e os documentaristas das primeiras décadas do século XXI. Segundo o autor, o samba urbano só foi possível a partir do encontro de mediadores culturais como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda, e de músicos como Donga e Pixinguinha. A oscilação de protagonismo em *O mistério do samba* reitera, portanto, a própria história do gênero musical. É uma oscilação presente também em *O samba que mora em mim*.

A relação da diretora Georgia Guerra-Peixe com a Mangueira não é tão íntima quanto a de Marisa Monte com a Portela, o que também por isso a distancia ainda mais daquele entorno. Produzido pela Bossa Nova Films, *O samba que mora em mim* é a jornada da documentarista, cujo início se dá na tal plataforma de embarque, rumo aos personagens que habitam o morro da Mangueira, seu território desconhecido. Mas ela não está só. A câmera de Marcelo Rocha e a música de Dimi Kireeff a acompanham como passageiras. A escolha pelo uso da steadicam, equipamento cinematográfico acoplável ao corpo do operador, garante uma sensação de flutuação à imagem e, consequentemente, a quem a ela assiste. Sem suor e sem improviso, as sequências soam um tanto quanto coreografadas e por isso distantes de um contato mais humano. É uma fotografia que revela mais sobre quem fotografa do que sobre quem é fotografado. O cardápio musical, por sua vez, é sin-

tomático dessa verticalidade. Embora destaque samba e funk, a trilha sonora original mistura percussão brasileira e orquestra europeia, chegando à adição de sintetizadores. Plural, mas dissonante. Curiosamente, Dimi Kireeff chegou a explicar em entrevista (*Revista Músico!* – Tribuna do Músico, 2011) que a música do filme é a trilha sonora do olhar da documentarista sobre o morro. Não sobre o morro em si. Esse olhar, portanto, em flutuação e orquestração, se verbaliza no depoimento em off que abre o documentário. A voz, no caso, é a voz de Guerra-Peixe. Seu posicionamento sobre o filme que desejava fazer é, acima de tudo, genuíno, válido, inquestionável. Por outro lado, ou talvez por isso, nos conduz por atalhos seculares no terreno do samba. Em som e imagem, localiza o gênero musical entre a margem e o centro, ou da margem ao centro, como se apenas por meio de seu olhar e de sua voz esse trajeto pudesse ser empreendido. De modo que as alianças, também seculares, que ajudaram e ajudam o samba a se disseminar são, aparentemente, as mesmas que o impossibilitam de se desvincilar desse círculo vicioso.

Desde que eu era bem pequenininha que eu aprendi que carnaval era muito mais que folia, muito mais que feriado, muito mais que festa. Eu nasci numa família onde a música sempre teve um grande valor. E o meu pai escolheu o samba-enredo pra representar essa musicalidade dentro de casa. Ele nunca foi um percussionista talentoso, ele nunca foi um mestre de bateria, mas ele sempre foi um carnavalesco apaixonado. E a gente acompanhava ele

nessa paixão pelo samba em todos os ensaios dos blocos carnavalescos, das escolas de samba que ele frequentava. E nesse frequentar, nesse estar junto, até pra vê-lo feliz, a gente, cada um do seu jeito, transformou essa experiência. O meu irmão aprendeu a tocar vários instrumentos. Eu diria que o meu irmão é um percussionista talentoso. Talvez ele não saiba. A minha mãe, que era descendente de alemães, assim, calada e tímida, ela aprendeu a sambar. E eu fiquei com o olhar. Eu olhava os sorrisos, eu olhava as baquetas, eu olhava os dedos machucados, eu olhava os encontros que eles tinham. Aqueles homens lindos, maravilhosos, sambando com um gingado absurdo. As mulatas, com aquelas sandálias arrastando pelo [sic] aquele chão áspero, e eu ficava imaginando o que tinha por trás de cada história. Eu ficava imaginando que história tinha por trás de cada pessoa. E isso sempre foi mais forte pra mim. No fundo, se eu pudesse calar uma escola de samba, eu ficaria com as histórias. E elas falariam desse samba. Mas desse samba que mora em mim (*O samba que mora em mim*, 2012).

Avesso civilizatório

Assim como Hermano Vianna (2010) se preocupa em expor as controversas relações que possibilitaram a ascensão do samba como símbolo de identidade nacional, partindo da contribuição intelectual de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda, passando pelo fortalecimento das rádios e gravadoras nacionais, e chegando às políticas públicas de Getúlio Vargas, Carlos Sandroni (2001) constrói seu argumento desvelando outras contradições, estas

relativas à sonoridade do gênero musical e suas localizações sociais. A herança cultural dos negros trazidos como escravos do continente africano para a então colônia portuguesa fermentou em solo brasileiro, originando o lundu e o maxixe, manifestações que brevemente se confundiram com o samba. São danças, cantos e batuques que não vieram importados, já prontos para o consumo no Brasil. Em verdade, formaram-se nos entrepostos, ao longo da costa brasileira, seguindo da Bahia ao Rio de Janeiro. No desenrolar do século XIX, a palavra “samba” já aparecia no vocabulário do brasileiro, utilizada por quem queria se referir a festas, bailes, encontros. Acredita-se que originada do termo “semba”, “umbigo” no dialeto angolano quimbundo, a palavra nunca caiu em desuso. Se “semba” representa o umbigo, a umbigada, o requebrar e o samba em si seriam sinônimos de corporalidade, sobretudo a do negro. Não à toa, o relevante trabalho de Muniz Sodré (1998) sobre o tema recebeu o nome de *Samba, o dono do corpo*. Ele é direto: “O corpo exigido pela sincopa do samba é aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na História brasileira: o corpo do negro” (1998, p. 11). Segundo Sandroni (2001), a primeira menção impressa ao samba está registrada no jornal pernambucano *O Carapuceiro*, na edição do dia 3 de fevereiro de 1838. Na ocasião, referiam-se ao samba como música de gente da roça, uma vez que cabia ao lundu o rótulo de dança urbana. No Recife, capital de Pernambuco, dançava-se, portanto, lundu, e não esse samba rural. No Rio de Janei-

ro, então capital do país, nem a palavra “samba” havia ainda se disseminado. Até a metade do século XIX, na verdade, não era samba, mas batuque o termo que designava todo e qualquer festejo da população negra fluminense. Após a Abolição da Escravatura em 1888, o samba começou a ser considerado sinônimo de festa. Inicialmente, para os negros que viviam nas chamadas províncias do Norte, hoje o Nordeste do país; mais adiante, popularizando-se em escala nacional. Na esteira do que se passou com o lundu e o maxixe, esse samba respondia por “coisa da roça, do Norte, dos negros” (2001, p. 89), reafirmando as localizações sociais atribuídas às manifestações culturais afro-americanas. O preconceito, ora disfarçado, ora escancarado, é desenhado por Sandroni (2001) e Sodré (1998), como ponto comum.

Coprodução da TvZERO, Antenna e Teleimage, *Onde a coruja dorme* talvez seja o documentário que melhor enquadre essa problemática das localizações sociais. O filme de Márcia Derriak e Simplicio Neto tem como cerne o sambista José Bezerra da Silva. Nascido em 1927 e morto em 2005, Bezerra da Silva esteve no mundo, portanto, desde o surgimento do samba urbano, no fim da década de 1920, início da década de 1930, passando pela consolidação da cultura do carnaval, das escolas de samba, dos desfiles carnavalescos, até a transformação pela qual o partido-alto passou, rumo a um diálogo com outros estilos musicais, chegando até o pago-de romântico. Nesse sentido, afirmar que Bezerra da Silva corporifica a história do samba significa dizer também

que ele corporifica a tensão inerente a essa história. Para o mercado da música, foi enquadrado como esse sujeito periférico, contestador, inquieto. Um legítimo representante do instinto do morro, em particular, do Cantagalo, na Zona Sul do Rio de Janeiro. “Eu sou o porta-voz”, afirma para a câmera. E é o porta-voz porque acredita que o morro não teria voz, se assim não fosse. “Marginal, ladrão, safado...” são alguns dos xingamentos que o morro se acostumou a ouvir, elenca o cantor. A presença coercitiva da polícia se dá nas primeiras imagens do filme. Armadas, as figuras dos policiais contrastam com os sorrisos dos jovens moradores do morro. A tripla sonora é *Se não fosse o samba*, cuja letra de 1989 denuncia: “E toda vez que descia o meu morro do Galo/Eu tomava uma dura/Os homens voavam na minha cintura/Pensando encontrar aquele três oitão”. A tensão resulta de uma divisa entre morro e asfalto, onde a geografia rege (ou obedece) as relações sociais. Essa divisa simboliza uma ruptura dentro da sociedade que nunca foi sanada, sendo o samba, ou melhor, a repressão ao samba apenas um dos sintomas dessa ruptura. O conflito cantado por Bezerra da Silva, sabemos, vêm desde a Praça Onze, quando já cabia à polícia cumprir a função de reprimir os primeiros sambistas, acusados de desordeiros. Do bota-abixo do prefeito Pereira Passos (1902-1906) à instalação de Unidades de Polícia Pacificadora (UPP) no século XXI, a cidade do Rio de Janeiro esteve sempre sitiada. As mudanças urbanísticas são também destrinchadas por Carlos Sandroni (2001), que não deixa escapar

os movimentos migratórios que aconteciam em paralelo. Ex-escravos, imigrantes nordestinos, operários fluminenses, esses e outros grupos considerados marginais pela elite carioca iriam se encontrar no morro. É essa realidade o combustível das composições gravadas por Bezerra da Silva. É ele, ainda, o homem por trás desse imaginário idealizado para o morro, presente no samba.

Nesse sentido, a contribuição maior de *Onde a coruja dorme* está em dar voz a quem vivencia esse avesso civilizatório, como se assim estendesse em imagem a preocupação do sambista. Bezerra da Silva diz cantar aquilo que quem ali vive escreve, comenta, pede. Popular P, Adelzonilton, Edson Show, Roxinho, Pedro Butina, Pinga, Tião Miranda, Claudinho Inspiração e 1000tinho são alguns dos moradores-compositores gravados pelo intérprete. Ele canta o trabalhador que acorda às 3h da madrugada, pega o ônibus às 4h, já levando a marmita para o almoço. “Malandro quer dizer inteligência”, traduz. No documentário, vamos conhecendo esses trabalhadores, envolvidos com o samba, mas que vivem independentemente dele, em suas profissões cotidianas. “Malandro usa a consciência. Bandido é a mão no revólver”, explica 1000tinho. Essa diferenciação é mais do que o argumento de *Se não fosse o samba*, entre tantas outras músicas. É uma defesa moral e oral. Em sua argumentação, Sandroni (2001) vai trabalhar a ideia de que samba e malandro sempre estiveram associados, desde a virada dos anos 1920 para os anos 1930, uma vez que “tal associação será feita pelo senso comum, pela imprensa do Rio de Janei-

ro e pelas próprias letras das canções” (p. 156). Há, no entanto, uma diferença entre o que Sandroni entende por malandragem e o que Bezerra da Silva canta em seus três milhões de discos vendidos em 28 álbuns lançados. Não se trata de uma discordância, mas de perspectivas históricas distintas: enquanto o primeiro conceitualiza malandragem a partir do contexto dos anos 1930, o segundo tem como parâmetro a sociedade das últimas décadas do século XX.

A abordagem de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda em *Cartola – música para os olhos*, produzido pela Raccord Produções, sublinha essa mesma localização social, mas pela intertextualidade. Ao longo de seus 88 minutos, trechos de 34 filmes aparecem na tela, entre curtas e longas-metragens, ficcionais e documentais, como se em um mosaico audiovisual. A lista vai de *O que foi o carnaval de 1920?* (1920), de Alberto Botelho, ainda nos tempos do cinema silencioso, até *Rio Zona Norte* (1957), do cinemanovista Nelson Pereira dos Santos. Esses trechos vão sendo admitidos no roteiro sem créditos de identificação, de modo que não criam uma separação entre o que é *Cartola* e o que é determinado filme. Perde-se a fronteira tanto entre ficção e não ficção, assim como entre documentários. Aqui, a geografia do morro tem importância na própria biografia do perfilado, uma vez que Cartola teria se mudado ao morro da Mangueira somente aos 11 anos. Depois dessa mudança, não só conheceu o samba, como passou a produzi-lo. O interesse e a dedicação o levaram a fundar o Bloco dos Arengueiros, ao lado

do amigo Carlos Cachaça, em 1925. Três anos depois, nascia o Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, como resultado da união dos blocos congêneres do entorno. *Chega de demanda*, composto naquele mesmo ano, seria escolhido o samba do primeiro desfile da Verde e Rosa. Curiosamente, só seria gravado por Cartola na década de 1970 para o LP *História das escolas de samba: Mangueira*.

Com o desenvolvimento das rádios nacionais, sabemos que a indústria fonográfica se expandiu vertiginosamente. Com a consolidação do samba no imaginário brasileiro, sabemos também que essa mesma indústria fonográfica prosseguiu escanteando sambistas, privilegiando as célebres vozes do mercado. A relação entre compositor, sambistas como Cartola e produtor musical, responsáveis por angariar letra e melodia para suas estrelas gravarem, marca outra problemática do gênero musical. Dos livros aos filmes, a compra e a venda de sambas não passam em branco. Em *Cartola – música para os olhos*, a montagem destaca esse contato. Expõe o depoimento do sambista sobre sua experiência particular, enquanto cenas do clássico pré-Cinema Novo *Rio, Zona Norte* (1957) ilustram o ocorrido: Jece Valadão faz uma oferta a Grande Otelo, em uma interação ficcional, porém verdadeira. A celeuma também se torna assunto em *Onde a coruja dorme*. “Você sabe quantos milhões de discos eu vendia? Sabe quanto eu recebi? Aí é que tá o problema!”, queixa-se Bezerra da Silva. “Sabe o que significa Ecad? Cadê”, brinca 000tinho. “Assinou, tem até que to-

mar cuidado pra o cheque não fazer um ‘s’ e dizer o contrário”, avisa Tião Miranda. Nesses depoimentos, vão além. Não retomam apenas a compra e venda que acontecia às margens do profissionalismo da primeira metade do século XXI. A crítica sobre o Ecad é contemporânea. Órgão responsável por calcular quanto deve ser pago pelos usuários de música, o Escritório Central de Arrecadação de Direitos Autores é duramente atingido na fala dos sambistas. Bezerra da Silva cita, inclusive, a gravadora BMG. A certa altura, enquanto fala ao telefone, a câmera registra: “Eles são ladrões. (...) Roubam mesmo, não pagam ninguém”.

Pensar contra os fatos

Do questionamento ao aplauso, esses filmes se encarregam de trazer o samba à luz, mas o fazem respeitando uma lógica pré-estabelecida. Embora *O mistério do samba* proponha a Velha Guarda da Portela como protagonista, as presenças ilustres de Marisa Monte, Paulinho da Viola e Zeca Pagodinho atuam como mais do que coadjuvantes na história narrada. Embora *O samba que mora em mim* investigue o morro da Mangueira com a pretensão de entendê-lo, o documentário nunca é o resultado do encontro entre o olhar da diretora e o personagem filmado, mas do olhar da diretora. Embora *Onde a coruja dorme* exponha o cotidiano dos sambistas do Cantagalo por meio da figura de Bezerra da Silva, segue a cartilha temática assimilada em tantos outros documentários. Embora *Cartola – música para os olhos* inove na colcha

de retalhos audiovisual que costura, seu perfilado corresponde ao que se espera de um sambista de tal envergadura. Em suma, documentaristas e documentados respeitam o que nós, de espectadores a estudiosos, sabemos que iremos consumir. Bilhetes comprados, trilhos aprumados e o trem segue seu destino.

Não se trata aqui de relativizar o potencial de cada um dos documentários supracitados (ou mesmo de outros exemplares que poderiam entrar nessa roda), nem muito menos de cobrar deles (de novo, como espectadores, como estudiosos) o que eles jamais prometeram nos entregar. Para além disso, o que parece estar em jogo é mesmo o lugar do documentário brasileiro contemporâneo sobre o samba. As associações entre a história do gênero, esmiuçada por Carlos Sandroni (2001), Felipe Trotta (2011), Hermano Vianna (2010), José Ramos Tinhorão (2011), Muniz Sodré (1998), entre tantos outros pesquisadores, e o conteúdo e a forma empregados por Carolina Jabor, Lula Buarque de Hollanda, Márcia Derraik, Simplício Neto, Georgia Guerra-Peixe, Lírio Ferreira e Hilton Lacerda em seus docu-

mentários não só apontam para uma consonância teórico-cinematográfica, mas revelam a necessidade de se pensar contra os fatos, subverter a ordem das coisas, explorar a mata virgem. Se compulsória, a crítica que cabe ao conteúdo e à forma empostados por esses filmes recaem sobre a previsibilidade do primeiro e a verticalidade da segunda. Não por questões narrativas, mas por tais características não incitarem a possibilidade de desvencilhamento do samba do lugar que lhe foi imposto. Lugar este que não diz respeito à sua localidade geográfica, à Bahia, ao Rio de Janeiro, à periferia, à favela, ao morro. Mas ao espaço simbólico no qual o samba foi historicamente enquadrado, imediatamente rotulado e inviabilizado como centro, porque fixado à margem. A quem interessa a manutenção dessa perspectiva, uma vez que a narrativa reservada ao samba e seus sambistas permanece atrelada a quem não faz samba e a quem não é sambista? É desse lugar que falamos, a fim de que se garanta multiplicidade discursiva – exclusivamente possível por meio de uma urgente inclusão social e uma profunda revisão histórica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERNADET, J. C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- ROLLING STONE, edição n. 100. São Paulo: Spring Editora, 2014.
- SANDRONI, C. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar; Editora UFRJ, 2001.
- SODRÉ, M. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SOUZA, C. Dimi Kireeff assina a trilha sonora de “O samba que mora em mim”. *Revista Músico!* – Tribuna do Músico, São Paulo, 2 fev. 2011. Disponível em: <<http://tribunadomusico.blogspot.com.br/2011/02/dimi-kireeff-assina-trilha-sonora-do.html>>. Acesso em: 2 nov. 2014.
- TINHORÃO, J. R. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- TROTTA, F. *O samba e suas fronteiras: “pagode romântico” e “samba de raiz” nos anos 1990*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- VIANNA, H. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar; Editora UFRJ, 2010.



Cartola – música para os olhos: forma histórica e experimentação

Bernardo Oliveira

Filósofo e professor da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, além de crítico de cinema e música.

Tornou-se relativamente comum situar as origens do samba urbano carioca numa vinculação imediata com a construção de uma identidade nacional, projetada sob o paradigma da sociedade industrial e da cultura de massas.

A urbanização e a reforma do Estado que se desenha a partir da Revolução de 1930, adquire força com a expansão da radiodifusão, da produção fonográfica e da indústria dos espetáculos. É ainda mais comum a afirmação de que “o papel de representação da identidade nacional através do samba foi intentado pelo Estado varguista”.¹ Instrumentalizado pelo poder, o samba forneceu um lastro cultural pregnante, capaz de catalisar determinados mitos de fundação e formação, que se desdobrariam, posteriormente, na firme convicção de que possuímos uma identidade nacional unívoca e coesa.

A partir da década de 1930, o rádio se tornou o meio de comunicação popular de maior alcance, efeito estimulado por um decreto publicado durante o governo Vargas em 1932, que autorizava as emissoras a veicular propagação comercial em suas transmissões. Criado em 1939, o Departamento de Imprensa e Propaganda

(DIP) se encarregou de vincular a imagem do governo Vargas aos estratos populares, utilizando-se do samba como uma solda eficaz. A Rádio Nacional se torna patrimônio de Estado e, conforme a proliferação dos movimentos nacionalistas que se alastram pela Europa, irá operar o motor da integração dessa identidade nacional, promovendo a consolidação da política trabalhista da Era Vargas. Simultaneamente a este processo, a maioria dos filmes produzidos no Rio de Janeiro durante os anos 1930 e 1940 tem a música popular como centro do argumento, da narrativa e da ação, alcançando à popularidade de artistas como Cyro Monteiro e João de Barro (o Braguinha), este, inclusive, um dos roteiristas de filmes como *Alô Alô Carnaval* (1936), de Adhemar Gonzaga.²

É perceptível o movimento através do qual as relações entre samba e cinema no Brasil foram, na maioria das vezes, mediadas por determinados modelos de compreensão histórica, a partir do ponto de vista da construção dessa unidade nacional, e, portanto, de uma determinada ideia de “cultura brasileira”.

É igualmente perceptível a presença de uma força interpretativa que busca,

¹ SIQUEIRA, Magno Bissoli. *Caixa preta: samba e identidade nacional na Era Vargas – impacto do samba na formação da identidade na sociedade industrial, 1916-1945*. Tese de Doutorado, USP, FFLCH, São Paulo, 2004.

² SCHVARZMAN, Sheila. O rádio e o cinema no Brasil nos anos 1930. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29., 2006, Brasília. *Anais*.

a qualquer custo, elevar esse conjunto de ideias e práticas a um patamar geral, manifestando uma profunda “vontade de tradição”, que atravessaria a cultura e a sociedade brasileira. Para conectar os marcos perdidos em um *continuum* histórico, capaz de superar a precariedade de uma nação supostamente destituída de cultura própria e fundamentar a existência de uma “tradição”, foi preciso reproduzir a manutenção do nexo causal entre a sucessão de acontecimentos históricos e culturais e suas resultantes no presente. Essa tarefa, preeminentemente atribuída aos historiadores, preside as manifestações intelectuais e críticas associadas às artes no país. Nesse sentido, tanto o samba quanto o cinema brasileiros constituíram-se como dispositivos privilegiados para uma sondagem das formas com as quais lidamos com a memória e os métodos de construção das narrativas históricas. Na relação entre ambos, a questão se multiplica e adquire contornos dramáticos, associados a uma disputa pelos sentidos da tradição brasileira e às oscilações entre potência transformadora e revisionismo conservador.

Diante das configurações históricas que se delinearam através do século XX em estudos e obras de arte, é possível identificar alguns dos modelos históricos subjacentes aos modos de se contar, te-

matizar ou problematizar o samba urbano carioca e sua história. As reflexões do filósofo alemão Friedrich Nietzsche e do francês Michel Foucault, acerca dos modelos históricos e sua repercussão na formação e perspectiva prática e intelectual da cultura e da sociedade, nos servirão como arcabouço teórico para esse breve percurso. Com o objetivo de denunciar “o excesso de história” (*ein Uebermasse von Historie*) que caracteriza a era moderna, Nietzsche concebia os modelos históricos a partir de três tipos: a história monumental (*monumentalische*), isto é, a história tomada a partir de uma referência, um marco que fundamenta a “história universal”; a história tradicionalista (*antiquarische*), a história conservadora, construída como um rito de veneração pelo passado e pela tradição; e, por fim, a história crítica (*Kritische*), a história construída sob o ponto de vista da suspeita, da crise, da necessidade de transformação.³

Foucault, por sua vez, pensava poder livrar-se da perspectiva cristã questionando a “origem” (*Ursprung*) religiosa e metafísica do mundo e do homem, contrapondo a este modelo três possibilidades: a “procedência” (*Herkunft*), isto é, a linhagem, a dimensão corpórea e material da história; a “emergência” (*Entstehung*), o ponto de surgimento das leis, as regras de controle; e a “invenção” (*Erfindung*), o

³ “Quando um homem que quer fazer grandes coisas tem necessidade do passado, é por intermédio da história monumental que ele se apropria deste passado; ao contrário, aquele que se compraz com a rotina do hábito e o respeito pelas coisas antigas cultiva o passado como historiador tradicionalista; somente aquele que é oprimido pelo presente e quer a todo custo livrar-se deste fardo, sente a necessidade de uma história crítica, quer dizer, de uma história que julga e condena. A transposição imprudente destas espécies ocasiona muitas desgraças: o espírito que critica sem necessidade, aquele que conserva sem piedade e aquele que conhece a grandeza sem ser capaz de realizar grandes coisas”. NIETZSCHE, F. II consideração intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da história para a vida. In: _____. *Escritos sobre história*. Tradução, apresentação e notas de Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005.

artifício, o segredo de fabricação – a religião, o conhecimento, um ato de criação.⁴

Em ambos os casos, trata-se de determinar, como escreve Nietzsche, a correlação entre as formas históricas e a ““força plástica” (*plastische Kraft*) do indivíduo, do povo ou da cultura em questão”. Explorando: “esta força que permite a alguém desenvolver-se de maneira original e independente, transformar e assimilar as coisas passadas ou estranhas, curar as suas feridas, reparar as suas perdas, reconstituir por si próprio as formas destruídas”.⁵

O que está em jogo, portanto, é a identificação do tipo de relação que um indivíduo, povo ou cultura mantém com seu passado por intermédio das formas históricas: se esta relação os mantém como joguetes ou artifícies da cultura e da política, se revitaliza a capacidade de experimentação e renovação política e cultural, ou, se, ao contrário, afunda os seres viventes na veneração do passado, na incapacidade de agir e criar, em suma, na impotência.

A presença do samba na historiografia brasileira manifesta um receio constante em se deixar mediar pela atividade real e efetiva dos sambistas no âmbito das transformações políticas e culturais. Essencialmente experimental, criativa e irredutível a quaisquer tradições – como, por exemplo, na formação do samba urbano do Estácio ou do Cacique de Ramos – essa atividade é geralmente tomada como expressão de

uma origem metafísica, sobre a qual se funda e se assegura o peso da tradição.

Assim, não se avalia a tradição do ponto de vista da potência própria do samba e dos sambistas, mas por determinados modelos de compreensão e perspectiva históricas que submetem essa atividade real ao primado ideológico da política e da cultura. O “cinema falado”, como preconizou Noel Rosa, não era exatamente o culpado pela situação, mas também serviu como instrumento político para a produção de uma harmonia fictícia. Composta em 1933, a canção “Não tem tradução” reporta à mudança de hábitos estimulados pelo Estado Novo, à industrialização e à presença massiva do rádio.⁶

A partir do sucesso do filme *A voz do Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1933), inicia-se um ciclo de produção cinematográfica conhecido como “Chanchada” com roteiros prosaicos que serviam como pretexto para a apresentação de artistas do rádio, e que geralmente antecipavam as canções que seriam lançadas durante o Carnaval. No período da Chanchada, o cinema conduzia o samba para o centro das atenções, ressaltando-o como a expressão popular por excelência de um país que se pretendia unificado pela força do trabalho, da indústria e do progresso. O cinema cortejava a aderância automática entre o popular e o nacional, além de se basear em uma concepção do samba que emergia através

4 FOUCAULT, M. Nietzsche, a genealogia, a história. In: _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1999. p. 15-37.

5 NIETZSCHE, F. II consideração intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da história para a vida, op. cit., p. 73.

6 MAUÉS, A. M.; SOUZA, K. Y. S; ALMEIDA, I. R. “Não tem tradução”: o cinema como elemento ufanista ante a imposição de valores pela indústria cultural. In: CONGRESSO DE CIÉNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORTE. 6., 2007. Belém. Intercom Norte.

do poder – pois a Chanchada não ia às vias de fato com as batucadas do morro e do asfalto –, como mais tarde Nelson Pereira dos Santos realizaria no díptico *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte* –, mas apresentava um samba ensaiado, domesticado e, muitas vezes, paródico. O musical trabalhista e a renovação da cultura nacional popular impressa em *Favela dos meus amores* (Humberto Mauro, 1935) e *Alô Alô Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936) evoluíram para a Chanchada musical, que vigorou por trinta anos em obras como *Este mundo é um pandeiro* (1946) e *Não adianta chorar* (1945), ambas de Watson Macedo, *Garotas e samba* (Carlos Manga, 1957) ou *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952).

Samba em Brasília (Watson Macedo, 1960), que apesar do título se passa no Rio de Janeiro, se apresenta nos estertores do gênero como indício da dissolução iminente da Segunda e Terceira Repúblicas. Nesse momento, identifica-se algo que passa ao largo de uma história crítica. Estamos no terreno da construção de uma identidade: por um lado, através do caráter monumental do samba, tomado como marco da “brasilidade”; de outro, pelo temperamento antiquário do povo, que acolhe a interpretação do samba enquanto expressão profunda e legítima da tradição, como testemunha de seu pertencimento a uma tradição coesa e, finalmente, “nacional”.

Mais tarde, quando o país mergulhava em um período ditatorial, o samba representava não só o resgate do popular/nacional, como também uma força expressiva que se pretendia alternativa à cultura de massas. A “verdade” que sustentava o “samba tradicional” respaldava-se na sabedoria dos antigos enquanto os legitima-

dores desses passados de glórias, tematizado através de documentários didáticos e *portraits* poéticos e nostálgicos. É o momento em que os cineastas se dedicavam a construir retratos, lançando o cinema na era do resgate e da reverência: *Heitor dos Prazeres* (Antônio Carlos Fontoura, 1965), *Pixinguinha* (João Carlos Horta, 1969), *Morreia da Silva* (Ivan Cardoso, 1973) e *Nelson Cavaquinho* (Leon Hirzman, 1969) constituem exemplos deste momento. Ou o didatismo “cepecista” que se percebe em *Maxixe, a dança perdida* (Alex Viany, 1980) e *Partido alto* (Leon Hirszman, 1982), nos quais se procura introduzir as manifestações culturais periféricas e suburbanas às populações urbanizadas do sudeste.

Aprofunda-se o conteúdo antiquário, a veneração por uma tradição, seja pelo simples retrato, seja pela experiência do registro. O samba permanece simultaneamente portador e sucedâneo do nacional/popular, representando e assegurando o conteúdo daquilo que é próprio da cultura brasileira, vinculando-o a uma perspectiva progressista: salvar o samba implica em salvar o povo.

Após a década de 1980, quando o samba praticamente abandona o cinema – com exceção de *Natal da Portela*, dirigido por Paulo César Saraceni e lançado em 1988 –, surgem os primeiros equipamentos digitais. O samba deixa de expressar um sentimento, um conceito ou uma representação total, e passa a ser retratado como espaço de experiência. Os modelos históricos são embaralhados e remetidos à perspectiva subjetiva dos autores. Os documentários retratam as rodas de samba, os desfiles, os encontros de botequim. Emerge uma segunda espécie de retrato, particularmente associado às vantagens

do equipamento digital, a fala dos personagens e autores, como também o apreço pela experiência presente. Entre os exemplos, podemos citar *Aldir Blanc, dois pra lá, dois pra cá* (André Sampaio, 2004), *Onde a coruja dorme* (Simplício Neto e Marcia Derraik, 2006), *Guilherme de Brito* (André Sampaio, 2008), *Agoniza, mas não morre* (Gabriel Meyohas e Maúra Motta, 2011), *Paulo Vanzolini – um homem de moral* (Ricardo Dias, 2008). Ou, ainda, alguns retratos decorrentes da combinação de entrevistas, cenas contemporâneas e resgate de arquivos, como *Batatinha, poeta do samba* (Marcelo Rabelo, 2008) ou *Clementina de Jesus – rainha Quelé* (Werinton Kermes, 2011). Nesses filmes, a experiência dos anos 1960 não é simplesmente “aprofundada”, mas deslocada para a superfície dos agenciamentos, dos encontros. Não se trata mais de retratar, porém confundir os pontos de vista constituintes do processo cinematográfico com a aproximação presencial nas rodas de samba e nas casas, bares e locais por onde circulam os sambistas.

A classe média já não buscar produzir um conhecimento daquela experiência distante, mas deseja vivenciá-la, fruí-la, confundir-se definitivamente com ela. Este momento

ocorre em paralelo à construção do chamado “Samba da Lapa”, em que parte desta classe média irá apresentar seus sambistas e alçá-los ao grande mercado. A veneração conservadora adquire, assim, um aspecto monumental: o samba é, sim, expressão máxima da cultura brasileira e, em última instância, daquilo que é propriamente “brasileiro”. Contudo, há em toda esta história um ponto fora da curva: chama-se *Cartola – música para os olhos* (2006) e poderíamos citar também *Tudo é Brasil* (1997), de Rogério Sganzerla, embora não se concentre exclusivamente sobre o samba ou sobre a trajetória de um sambista.

Documentário dirigido pelos pernambucanos Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, respectivamente diretores de *Baile perfumado* (1996) e *Tatuagem* (2013), *Cartola – música para os olhos* se utiliza de intersemioticidade para construir uma imagem poética, parcial e fragmentária do homem, da obra e da própria noção de documentário. Aqui não se trata do registro positivista da “verdade” ou da “tradição”, mas da poesia associada à história crítica, tal como preconizada por Nietzsche. A construção concreta do filme, no entanto, foi alvo de uma série de entraves jurídicos e burocráticos,⁷ que explicam

⁷ “Quando se fala em contrato autoral, se pensa nos caminhos que abrem e fecham os acessos por onde transita a realização do filme. A realização de *Cartola* enfrentou uma trajetória extensa até ter sua primeira exibição no Festival do Rio, em 2006. O grande entrave foi a liberação de direitos autorais. A obra utilizou muito material de arquivo: trechos de 37 outros filmes e reportagens televisivas, além de 33 músicas interpretadas pelo próprio Cartola e outros cantores. Dos 1,6 milhões de reais investidos, 600 mil foram destinados ao pagamento de direitos autorais. A Raccord, produtora do documentário, levou oito anos para captar os recursos suficientes para pagar os direitos, conseguir as autorizações e realizar o filme. ‘Além de determinar a viabilidade ou não de um filme feito a partir de arquivos, há complicadores adicionais gerados pelas leis de direitos autorais’, explica Patrícia Cornils, assistente de finalização de *Cartola*. Ela cita dois exemplos: uma imagem da extinta TV Tupi, de Pixinguinha, pode ser comprada, mas só pode ser usada se todas as outras pessoas que aparecem na imagem autorizarem. Uma vez que 90% dessas pessoas já morreram, os produtores precisam encontrar seus herdeiros para conseguir a autorização, o que, muitas vezes, não é tarefa fácil. ‘Com a mobilização de tantos recursos e esforço para ter acesso a todos esses arquivos, *Cartola* termina sendo uma homenagem à memória brasileira e um exemplo da dificuldade de se ter acesso a ela’” conclui Cornils. CRUZ, Graziela Aparecida da. *A construção biográfica no documentário brasileiro: uma análise de “Nelson Freire”, “Vinícius” e “Cartola – música para os olhos”*. 2011. Dissertação (Mestrado), Escola de Belas Artes da UFMG, 2011.

um pouco porque nos atemos à construção histórica monumental/antiquária, ou a um modelo histórico que não ressalta o motor do ato de criação: a experimentação. Uma vez resolvidos os entraves jurídicos, *Cartola – música para os olhos* foi realizado sobre uma ampla base de arquivos e referências, de modo a permitir um intenso grau de intercâmbio semiótico entre as formas históricas e poéticas que atravessam as relações entre o cinema brasileiro e o samba.

O filme é construído a partir de um material heterogêneo, como imagens de arquivo, encenação da realidade passada, *samples* de filmes que ora situam o momento histórico, ora constituem uma intervenção criativa, entrevistas etc. “A utilização de arquivos na realização de um documentário, além de trazer cores e viés que são muito próprios de determinados personagens e momentos históricos, é ainda mais importante num país como o Brasil, que tem a memória fragmentada”,⁸ declarou Hilton Lacerda em entrevista, marcando posição tanto em relação à construção histórica como também acerca das dificuldades de se trabalhar os arquivos de forma criativa. Com isso, não se submete a figura de Cartola ao primado da cultura ou da identidade nacional, como ocorreu ao samba em todos os momentos em que foi apropriado política e culturalmente para fins determinados, primeiramente protagonizados pelas forças políticas dos anos 1930, posteriormente pelo jugo conservador das classes culturais.

Os diretores descentralizam as figuras de subjetividade e as expressões coletivas para favorecer a importância de Cartola enquanto um criador inigualável. Por outro lado, desprendendo-se da história antiquária e monumental, os autores lançam o espectador em uma viagem cósmica pela cultura brasileira do século XX. A começar pelo artifício narrativo machadiano: logo no início, assistimos ao enterro de Cartola, disparado pelo som característico de uma agulha pousando sobre o disco. Ouve-se a narração de Jards Macalé para o trecho introdutório de *Memórias póstumas de Brás Cubas*: “Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou minha morte”.

A própria conexão gerada desde o início do filme, entre Cartola e Machado de Assis, demonstra o intuito em reproduzir um cosmos cultural no qual as distribuições de classe já não valem tanto ante a potência criativa de cada indivíduo. O microfone em direção à mandíbula de um esqueleto, em cena extraída do filme *Brás Cubas* (Julio Bressane, 1985), quebra a solenidade com que normalmente se lida com a história do samba e introduz uma ironia alegre: morto, Cartola contará sua história. Sua voz se confunde com uma trajetória repleta de imagens, sons, palavras e atitudes.

Em cada articulação que o filme propõe, uma forte conexão intersemiótica

⁸ Hilton Lacerda em entrevista a Marina Suassuna. SUASSUNA, M. Por uma memória do documentário musical brasileiro. Publicado originalmente na revista *Outros Críticos*, n. 10, 2015.

entre o samba e as imagens do cinema. Por exemplo, quando se conta a história do amor de Cartola por Deolinda, oito anos mais velha que ele – e casada, os diretores optaram por samplear uma cena do filme *Aviso aos navegantes* (Watson Macedo, 1957) em que José Lewgoy, o marido traído, entra no quarto enquanto Oscarito, o amante, se esconde embaixo das cobertas; quando se conta o gosto do “Bloco dos arengueiros”, o primeiro bloco carnavalesco criado por Cartola, pelas brigas e arruaças, imagens antigas de uma dança com feições de briga em pleno Carnaval carioca; quando se comenta a prática de se vender os sambas na época de Cartola, dois filmes são citados: *Rio Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957), em que Grande Otelo é pressionado a vender seu samba pelo personagem de Jece Valadão, e *O mandarim* (Julio Bressane, 1995), que tematiza a relação de Mário Reis com os sambistas do morro; quando se menciona o nome de Nelson Cavaquinho, em cenas do filme clássico de Leon Hirszman. Para abordar a “política da boa vizinhança”, Groucho Marx observa Carmem Miranda no filme *Copacabana* (Alfred E. Green, 1947), corte para as bombas na Segunda Guerra e, em seguida, uma batalha de confetes.

Outro deslocamento interessante, realizado por articulações aparentemente imprevisíveis: Elton Medeiros fala da composição “O sol nascerá”, que Cartola teria feito em quarenta minutos. Nara Leão, a moça da classe média que deixou a Bossa Nova de lado para subir o morro, canta a música de Cartola, enquanto o filme desfila cenas de contex-

tualização política: imagens de Brasília, das ruas do Rio dos 50, um boneco de Jânio Quadros, Mao Tsé-Tung acendendo um cigarro no isqueiro de João Goulart. A contextualização política e cultural se dá por ressonância: a Bossa dos anos 50, ancorada no otimismo da política dos “50 anos em 5”, volta seu olhar para o povo, o nacional/popular e, enfim, o samba.

Outro corte imediatamente posterior nos leva a cenas de artistas ligados à Bossa Nova como Tom Jobim, Johnny Alf e Baden Powell, embaladas por “Chega de saudade”, na voz de João Gilberto. Zé Kéti afirma que fez um pacto com Carlinhos Lyra: ele levaria Lyra para as escolas de samba, que por sua vez o convidaria para as festas nos apartamentos da Zona Sul.

Nara Leão retorna à narrativa como a ponta de lança na revalorização dos compositores dos morros cariocas que caracterizou os anos 60, compositores que, nos anos 1950, foram considerados “antigos” e “ultrapassados” frente à renovação proposta pelos artistas da Bossa Nova.

No âmbito do Zicartola, a montagem paralela entre um vídeo em que Paulinho da Viola e grupo acompanham Cartola na canção “Acontece” e imagens dos militares marchando, reproduzidas ao contrário, reforça o contraste entre a involução política e a grandeza artística e cultural. Entre essas imagens, inserções aparentemente descontextualizadas de algumas fotos do casamento de Cartola com Dona Zica. Isso porque nem sempre o depoimento exprime uma reflexão direcionada ao objeto. Por

exemplo, quando se conta a história da redescoberta de Cartola por Sérgio Porto, mostra-se um trecho em que o célebre cronista diz: “Se é verdade que a voz do povo é a voz de Deus, ontem Deus estava uma fera”. Não é garantido que este trecho diga respeito ao encontro com Cartola, mas o depoimento é como que deslocado do seu contexto original e utilizado para reforçar o apoio que Porto deu a Cartola.

A cena atemporal de Cartola cantando “O mundo é um moinho” para o pai é um capítulo à parte. O depoimento de Hermínio Bello de Carvalho indica uma situação dolorosa, na qual, endividado, Cartola se viu obrigado a morar novamente com o pai, com quem teve relações complicadas no passado. O fato é ilustrado pela cena em que o personagem de Cartola morre no episódio “Papo amarelo”, dirigido por Moisés Kendler, na segunda história do filme *Os marginais*, de 1968.

Corte para uma contextualização mais ampla: jovens banhando-se no mar e surfando, cenas de uma apresentação dos Mutantes com Gilberto Gil e Caetano Veloso, uma cena em que Pelé cumprimenta Roberto Carlos, jogos lotados no Maracanã, trechos de *Terra em transe*, Golias na tevê, Darcy Ribeiro, registros do Carnaval carioca, Che Guevara, Ipanema... A relação entre os elementos da cultura gira em torno de muitos eixos, articulando-se a partir da atividade de muitos astros, estrelas, cometas e asteroides. Não se trata de uma história linear, mas cosmológica. Por isso, comporta supostas “contradições”, pois concentra-se em expor múltiplas perspectivas simultâneas.

Importante destacar a forma como *Cartola – música para os olhos* lida com a história do samba. A dinâmica da narrativa é a de ressaltar contradições, e não manter a continuidade como suporte para a veracidade histórica. As imagens supostamente aleatórias têm a função de produzir analogias com o que é narrado: o trem como metáfora da história e do movimento; a fiação da Mangueira como representação dos fluxos e conexões que produziram as condições de possibilidade do samba no morro. Uma série de depoimentos descreve uma narrativa conflituosa sobre a origem do samba que, conforme mostram os depoimentos, atribuem-na, primeiramente, às movimentações festivas nas cercanias da Pedra do Sal, depois ao terreiro da Tia Ciata: Buci Moreira, Ismael Silva e Donga expõem suas versões. Donga desmente o crítico Sergio Cabral: o samba veio, sim, da Bahia, transfigurando-se no Rio de Janeiro.

Outros artifícios e momentos dignos de nota. Em *Ganga Zumba* (1963), primeiro filme de Cacá Diegues, no qual o personagem de Cartola dá ordens para que se leve Ganga Zumba ao Quilombo dos Palmares, “para fazer nossa gente contente de vez”. Diegues, em depoimento, afirma: “poucas vezes conheci no meio da cultura brasileira uma pessoa que tivesse um comportamento tão principesco, uma atitude diante da vida tão altiva e superior, e ao mesmo tempo tão estóica, quanto Cartola”. As imagens encenadas de Cartola criança chegando ao morro de Mangueira. Elton Medeiros explicando como se apresentava um samba novo na época de Cartola. Mo-

reira da Silva narrando o agito na rua Joaquim Silva, na Lapa dos anos 1930. Madame Satã sobre a boêmia dessa Lapa em que ela imperava, ilustrada por Aracy de Almeida em sua referência aos “pintas-brabas” (malandros que usavam navalhas!). Um músico de rua contemporâneo mostra uma versão de “O mundo é um moinho” executada na flauta peruana. Reunir pessoas que passaram pela vida de Cartola, trazendo um aspecto multidimensional à narrativa: além do pai, a cantora Creusa, que participa da gravação original de “Sala de recepção”, do segundo disco de 1976. Mas, sobretudo, o *black-out* empregado para representar o período do ostracismo – análogo novamente à página em branco que Machado de Assis posiciona maliciosamente em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, no capítulo “De como não fui ministro d’Estado”. Por fim, Cartola saindo do hospital e, em entrevista, afirmado: “não vou desfilar nunca mais”.

Em substituição ao fortalecimento da tradição, a capacidade de renovação. Em oposição à reverência do passado, a capacidade de experimentação. *Cartola – música para os olhos* apresenta o artista como um astro que atravessa o cosmos da cultura brasileira, uma potência de transfiguração do samba e de suas formas sociais e culturais. Com o intuito de produzir um curto-circuito nos fundamentos que constituem um determinado modelo de identidade nacional, os diretores suspenderam a temporalidade cronológica através do cruzamento entre representações específicas, como as imagens das chanchadas e o cinema poético de Julio Bressane.

Valorizando o aspecto inventivo da cultura em detrimento do aspecto sociohistórico/documental, tanto da obra de Cartola, como do próprio filme através de artifícios de metalinguagem, o filme se apresenta como um documentário que se problematiza como tal: abrindo mão de narrar a história, de documentá-la em sentido rigorosamente cronológico, recusa-se a iluminar supostos efeitos de causalidade, dirimindo as dúvidas e absorvendo as obscuridades em explicações claras e concisas. O procedimento documental empregado em *Cartola – música para os olhos* é essencialmente “sonoro”, este termo significando uma abertura para a fluidez dos sentidos e o questionamento poético do próprio valor da veracidade histórica.

Não se trata assim de “documentar”, reportando o espectador ao conhecimento das condições sob as quais o mito Cartola se constituiu, mas ressaltar o choque entre as diversas representações e suas tendências políticas, artísticas ou culturais para oferecer uma experiência de ampliação e relativização do mito Cartola, estimulando o espectador a construir essa imagem a partir de um mosaico de ideias e possibilidades.

Cartola – música para os olhos opera uma temporalidade difusa, submetida ao primado da imaginação. Toma Cartola como eixo ao redor do qual orbita esta constelação de imagens, que também emanam sua energia particular, influindo decisivamente no delineamento da importância do compositor brasileiro no século XX.





Salvaguarda e preservação digital do patrimônio audiovisual em instituições públicas no Brasil

Rubens R. Gonçalves da Silva¹

Adriana Cox Hollós²

Ricardo Sodré Andrade³

Neiva Pavezzi⁴

João Ricardo Chagas dos Santos⁵

Equipe de bolsistas atuantes na pesquisa⁶

Em 2005 o Grupo de Estudos sobre Cultura, Representação e Informação Digitais (Cridi)⁷ deu início ao projeto de pesquisa “A conversão digital de documentos espe-

ciais de acervos públicos e a consciência informacional: aspectos técnicos e teóricos no âmbito da ciência da informação”, numa primeira fase da pesquisa, confor-

1 Professor Titular; bolsista de produtividade pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq); Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação (PPGCI), Instituto de Ciência da Informação (ICI), Universidade Federal da Bahia (UFBA). <rubensri@ufba.br>

2 Doutora em Ciência da Informação pelo Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT) e Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); conservadora; museóloga; presidente da Câmara Técnica de Capacitação de Recursos Humanos do Conselho Nacional de Arquivos (Conarq) / Arquivo Nacional. <ahollois@gmail.com>

3 Doutorando em Informação e Comunicação em Plataformas Digitais, Universidade do Porto e Universidade de Aveiro, Portugal; bolsista pela Coordenação e Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (Capes); Mestre em Ciência da Informação; arquivista da UFBA. <rsandrade@ufba.br>

4 Mestre em Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM); arquivista da UFSM. <neivapavezzi@gmail.com>

5 Graduado em Sistemas para Internet (Universidade Salvador – Unifacs); bolsista CNPq de Apoio Técnico à Pesquisa - Nível Superior A1 (2013-2016). <joao.chagas@ufba.br>

6 Consideramos também como co-autores de todo o processo de execução da pesquisa, bem como deste texto, João Victor de Amorim Pereira [mestrando em Ciência da Informação (PPGCI-UFBA); bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado da Bahia (Fapesb); graduado em Biblioteconomia e Documentação (ICI-UFBA); graduado em Curso Tecnológico Superior em Produção Audiovisual pelo Centro Universitário Jorge Amado (Uni-jorge); estudante de graduação em Letras Vernáculas com Língua Estrangeira, pelo Instituto de Letras (LET-UFBA). <jaoavictor58@gmail.com>], Illana de Brito Mascarenhas Oliveira [graduada em Bacharelado Interdisciplinar em Humanidades pelo Instituto de Artes, Ciências e Tecnologia Prof. Milton Santos (IHAC-UFBA); bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica – Pibic-Fapesb, (2014) e Pibic-CNPq (2014-2015). <illanabmo@gmail.com>], Cíntia de Figueiredo Garcia [graduada em Língua Estrangeira Moderna – Espanhol (LET-UFBA); estudante do Curso de Graduação em Biblioteconomia e Documentação (ICI-UFBA); bolsista CNPq-IC (2013-2016). <cintia.tzigane@hotmail.com>], Antonio José Barreto Santos [graduado em Arquivologia (ICI-UFBA); estudante do Curso de Graduação em Biblioteconomia e Documentação (ICI-UFBA); bolsista Pibic-CNPq (2013-2014) e PIBIC-FAPESB (2014-2015). <tonyhatake@hotmail.com>], Thaíse Menezes de Oliveira [estudante do Curso de Graduação em Direito (DIR-UFBA); bolsista PIBIC-UFBA (2014-2015). <thaise.menezesh@gmail.com>] e Mateus Silva França [estudante do Bacharelado Interdisciplinar em Humanidades (IHAC-UFBA); bolsista PIBIC-UFBA (2014-2015). <mateus.franca2012@hotmail.com>], sem os quais a pesquisa e seus produtos não teriam alcançado bom termo.

7 Cf. <<http://www.cridi.ici.ufba.br>>



me a idealizamos, à época (2005-2007).⁸ O projeto permitiu coletar dados sobre acervos públicos de fotografia, som e audiovisual em 109 instituições públicas na cidade de Salvador, capital do estado da Bahia (Brasil). Entre essas instituições, 35 mantinham documentação audiovisual.⁹

Em 2013 demos início à segunda fase da pesquisa (2013-2016),¹⁰ agora limitada aos acervos audiovisuais, com o projeto “Desafios e alternativas digitais para a salvaguarda e difusão do patrimônio público documental arquivístico audiovisual”.¹¹ Assim, dez anos depois,

os dados coletados em Salvador foram atualizados, permitindo-nos perceber o estado da preservação do patrimônio audiovisual daquelas instituições, e fazer comparações que nos possibilitarão conhecer a evolução, involução ou estagnação no trabalho de reconhecimento, observando o nível de compromisso das esferas públicas decisórias acerca da salvaguarda patrimonial destes acervos na cidade. Nessa segunda fase da pesquisa, novas instituições, em Salvador e outras cidades brasileiras,¹² somaram-se às 35 instituições da primeira fase, aderindo

⁸ Cf. <http://www.cridi.ici.ufba.br/?page_id=25>

⁹ Na primeira fase do projeto (2005-2007) tivemos o apoio financeiro da UFBA, da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb) e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (CNPq-MCTI), por meio de nove Bolsas de Iniciação Científica, cada uma com 12 meses de duração, do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (Pibic), distribuídas ao longo dos três anos da pesquisa, para estudantes de graduação em Arquivologia.

¹⁰ SILVA, R. R. G. *Desafios e alternativas digitais...* 2012.

¹¹ Na segunda fase da pesquisa (2013-2016) conseguimos apoio da UFBA, Fapesb e CNPq-MCTI para 13 Bolsas Pibic, para estudantes de graduação em Arquivologia, Biblioteconomia, Direito, História e Humanidades. Além disso, conquistamos ainda uma Bolsa CNPq de Iniciação Científica (CNPq-IC) de três anos de duração, para uma estudante de graduação em Biblioteconomia; uma Bolsa CNPq de Apoio Técnico de Nível Superior (CNPQ-AT-NS), também de três anos de duração; e uma Bolsa CNPq de Produtividade (CNPq-PQ2), de três anos de duração, para a Coordenação do projeto. O projeto recebeu ainda o complemento de um pequeno suporte financeiro para despesas de custeio e capital, por meio de aprovação em Edital de Chamada Universal (CNPq).

¹² Além da Bahia, coletamos dados em instituições do Distrito Federal (Brasília) e dos estados de Espírito Santo, Goiás, Minas Gerais, Paraná, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e São Paulo.

à pesquisa e fornecendo-nos os dados solicitados.¹³ Assim, indo para além da capital da Bahia, coletamos dados¹⁴ de 65 instituições/organizações significativamente representativas do patrimônio audiovisual no país, sendo apenas três delas da esfera privada.

Ater-nos-emos aqui aos dados coletados junto aos gestores dos acervos audiovisuais, que buscaram identificar:

- temas que caracterizam os acervos;
- formatos e suportes existentes;
- instrumentos utilizados para o controle de consultas ao acervo;
- serviços e equipamentos oferecidos aos usuários;
- indicações sobre quais segmentos do acervo deveriam receber maior atenção para uma primeira ação de conversão digital;
- características do conhecimento técnico das equipes, relativas a tratamento de acervos originais (analógicos) e de digitalização de acervos de imagem em movimento;
- equipamentos disponíveis nos setores de documentação audiovisual;
- eventuais produções de normativas internas, políticas de preservação, planos de desastres, para a salvaguarda das imagens da instituição;
- eventuais experiências prévias de digitalização de acervos de imagem em movimento, bem como sobre a constituição das equipes organizadas e eventuais consultorias para esta finalidade, e sobre a origem

dos recursos financeiros e materiais de tais experiências;

- existência de relatórios técnicos de experiências eventualmente realizadas de conversão digital de imagem em movimento;
- aspectos predominantes dos processos decisórios sobre o que digitalizar em cada instituição, bem como se as operações de digitalização foram realizadas internamente ou se foram contratadas externamente;
- aspectos técnicos das operações de digitalização (nomes de arquivos, metadados, requisitos de qualidade, equipamentos utilizados, periodicidade de calibragens, versões e formatos gerados de um mesmo item convertido, armazenamento, guias de melhores práticas e padrões nacionais e internacionais adotados, normativas de salvaguarda eventualmente produzidas, políticas de acesso).

A finalidade da reunião destes dados está em conhecer o que vem sendo feito, como vem sendo feito e o que podemos extrair destas experiências, e assim reunir elementos de aperfeiçoamento de ações colaborativas que possam resultar na utilização de um ambiente on-line comum de acesso e preservação de versões digitais dos acervos.

Todas estas instituições/organizações que se tornaram colaboradoras no desenvolvimento da pesquisa obtiveram maior visibilidade, por meio do site do Grupo CRIDI, e receberam previamente os dados gerais organizados de todas as

13 Veja na aba <PROJETOS>, em <<http://www.cridi.ici.ufba.br>>, os *links* para os sites das instituições colaboradoras do projeto.

14 Dois questionários foram utilizados para a coleta de dados, um destinado a gestores dos acervos audiovisuais e outro destinado a usuários que queriam colaborar com a pesquisa.

participantes respondentes, tornando-se possível conhecer, antecipadamente, as diferentes características das colaboradoras, e mesmo realizar comparações. Receberam também, previamente, os dados de sua colaboração específica. Além disso, tornam-se parceiras originais no desenvolvimento do ambiente no qual queremos experimentar ações de descrição, acesso e preservação arquivística de versões digitais de itens de seus acervos, sobre o qual falaremos adiante.

O objetivo geral da pesquisa é o de propor não somente a formulação de abordagens teóricas e conceituais e reunir em ambiente on-line elementos relativos a procedimentos técnicos orientados à salvaguarda de documentação audiovisual, incluindo as temáticas da conversão digital, da preservação destas versões digitais e do acesso remoto a documentos permanentes. Propomos, fundamentalmente, como principal produto resultante do projeto, a iniciativa Legatum, já em desenvolvimento.

A preservação do patrimônio público documental já foi incorporada nas agendas governamentais ao redor do mundo há muito tempo. Apesar das ações de guarda da memória desde os primórdios da civilização, na Revolução Francesa a preocupação tornou-se questão de Estado e, com este status, fomentou ações com os mais variados objetivos, sempre tendo a meta da preservação.

Recentemente, a preservação passou a conviver com outro aspecto a ser observado pelos atores que antes se preocupavam em manter os acervos seguros. O acesso foi alçado a uma posição privilegiada, tanto quanto a preservação. Prover meios de acesso ao legado cultural registrado nos documentos identificados como pertencentes à sociedade na qual foram produzidos é um fator participante do novo momento atual, que extrapola aquele em que a preservação era o grande objetivo, um momento que surge após um período longo de atenção central na custódia.

Com o advento da internet, as instituições arquivísticas públicas¹⁵ passaram a adotar medidas padronizadas no tratamento documental, a digitalizar parcelas das documentações sob custódia e empreender diversas ações que permitissem facilitar o acesso por parte do público aos seus acervos.

Os acervos audiovisuais e iconográficos fazem parte desse universo de registros do passado, disponíveis para consulta e uso das mais diversas formas. Diversos conteúdos relativos a esses acervos estão disponíveis na internet; outros, dadas as dificuldades de toda ordem enfrentadas pelas instituições arquivísticas, aguardam oportunidade para que possam ser representados, digitalizados, disponibilizados e utilizados pelo público.

Considerando os esforços de preservação e acesso em um plano global,

¹⁵ Aquelas que realizam a gestão dos acervos produzidos por outras instituições públicas de uma mesma esfera de poder, em função das atividades de uma administração governamental, possuindo o arquivo como atividade fim. Além disso, esse tipo de instituição normalmente estabelece serviços para gestão e disponibilização dos acervos documentais sob sua guarda para a pesquisa histórico-cultural e apoio administrativo (Cf. MARIZ, 2012).

qualquer iniciativa de cooperação, integração e alcance internacional irá encontrar dificuldades a serem superadas entre os países participantes. Experimentar soluções permitiria não apenas o aprendizado científico durante o processo, mas a obtenção de um ou mais produtos úteis a um grupo de países de características essencialmente próximas (como a origem latina de seus idiomas oficiais), mas, ao mesmo tempo, diferenciados pelos contextos e situações específicas aos seus próprios limites nacionais.

Apesar das diferenças culturais e linguísticas dos países que estão aptos a participar do repositório Legatum, eles apresentam uma proximidade que permitiria perceber alguma proximidade cultural. Entendemos, como premissa, que o acesso, entendimento e identificação cultural entre diferentes povos podem ocorrer apesar das fronteiras nacionais e barreiras linguísticas. Essa é a premissa que se quer adotar para o desenvolvimento que será perseguido com o tempo e concentrado no primeiro produto da Iniciativa Legatum, que é o repositório.

A Iniciativa Legatum se constitui a partir de um conjunto de esforços tendo em vista a premissa apresentada anteriormente. Como primeira e possivelmente principal ação está o repositório arquivístico homônimo, que pode ser acessado em <<http://www.legatum.ufba.br>>. Assim, quando for referido Legatum a seguir, tratar-se-á do repositório produzido no esforço da Iniciativa.

O objetivo do repositório é reunir dados de instituições públicas de países ditos de cultura aproximada, ou seja, países da cultura latina cujas instituições

arquivísticas públicas custodiam acervos audiovisuais e os fundos e coleções nos quais esses acervos estão vinculados. Para o projeto, consideraram-se apenas os países da chamada terceira geração, que podem ser facilmente identificados como aqueles que possuem como idioma oficial: português, espanhol, catalão, galego, francês, italiano e romeno.

Como plataforma digital, o repositório Legatum possui uma instalação da segunda versão do software livre AtoM (anteriormente ICA-AtoM), com os idiomas supracitados ativos (sendo a tradução para o idioma romeno criada por meio de esforços do próprio grupo de pesquisa), além do inglês, enquanto língua franca.

O trabalho é empreendido com a participação colaborativa de outras instituições, grupos, pessoas e iniciativas com as quais o Grupo CRIDI possui relações. Da parte do próprio grupo, esforços vêm sendo empreendidos para migrar dados de instituições e acervos já disponíveis na internet ou solicitar tais dados diretamente das instituições. Uma vez que o trabalho possui grande espectro, espera-se que a ação colaborativa seja uma grande aliada para que se alcancem os objetivos.

As atividades recentemente efetuadas estavam relacionadas com testes de descrição e interrelacionamento entre tabelas do software, alterações na interface para melhor visualização dos conteúdos e formação de identidade visual, discussão e elaboração de procedimentos referentes à descrição arquivística, levando-se em conta a experiência profissional de alguns componentes, da iniciativa e da literatura existente, incluindo as normativas e a alteração da tradução de alguns

termos em português, considerando a variedade brasileira deste idioma.

O resultado esperado será um espaço para reunião e partilha de descrições de instituições e acervos da cultura latina. O espaço permitirá perceber semelhanças e diferenças entre as manifestações, diversidades e semelhanças culturais, das tradições e práticas arquivísticas, além do fomento ao intercâmbio entre povos muitas vezes geograficamente distantes, mas aproximados por uma herança cultural de raízes, de algum modo, comuns.

O exercício contínuo de idealização de novas formas de disponibilização de versões digitais de documentos audiovisuais será favorecido. Trata-se de uma busca constante de aprimoramento, a fim de tornar o processo cada vez mais direcionado aos usuários, e de modo a contribuir para que a tecnologia favoreça o bom desempenho da instituição pública junto à sociedade, possibilitando um reconhecimento da memória social, da história e da própria sociedade onde vivemos. Nossa problemática gira em torno da questão da conversão de material audiovisual nos mais diferentes formatos, de forma que o acesso remoto digital e a preservação das versões digitais sejam adequados.

Na primeira fase de execução da pesquisa (2005-2007), registramos significativa produção acadêmica dos membros do Grupo CRIDI (em torno de três dezenas de publicações, entre artigos, comunicações escritas, comunicações orais, pôsteres). No ano de 2007 tivemos a oportunidade de participar, na cidade do Rio de Janeiro,

do primeiro evento mundial promovido pelo Sound and Image Collections Conservation Program (Soima), do International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM), intitulado *Safeguarding sound and image collections*, publicando um artigo em seu site (HOLLÓS; SILVA, 2008). A partir desta experiência internacional demos andamento a uma série de ações no âmbito acadêmico da área da ciência da informação, na Universidade Federal da Bahia (UFBA), cujo currículo não previa quaisquer componentes curriculares relativos ao patrimônio audiovisual.

Com relação aos dados que coletamos na segunda fase da pesquisa (mar. 2013-fev. 2016), reunimos dados de 62 instituições públicas e de três organizações da esfera privada. Os dados coletados continuarão sendo analisados ao longo do ano de 2016. Nosso principal produto será o Legatum¹⁶ (atualmente em versão *beta*), um modelo de repositório destinado ao acesso remoto a versões digitais nativas ou resultantes de processos de conversão de itens constituintes de acervos audiovisuais públicos, que vem sendo desenvolvido com base em normas e esquemas de metadados reconhecidos pelo International Council on Archives (ICA), utilizando o software livre AToM (Access to Memory). Trata-se de uma série de ações coordenadas ao redor de um repositório aberto, multi-idiomas e colaborativo. O repositório é baseado em uma plataforma digital compatível com normas arquivísticas internacionais, de forma a se tornar tão

¹⁶ Cf. <http://www.cridi.ici.ufba.br/?page_id=489> e <<http://www.legatum.ufba.br>>.

ideal quanto possível para alcançar os objetivos a que se propõe.

Num primeiro momento, o repositório Legatum deverá reunir e divulgar representações de acervos arquivísticos audiovisuais produzidos ou custodiados no âmbito público dos países que possuem como idioma oficial o português, espanhol, catalão, galego, romeno, francês e italiano. O objetivo é identificar e descrever, ou obter a descrição, das instituições públicas de custódia e dos respectivos acervos audiovisuais. A reunião desses elementos deverá permitir uma visão diferenciada desta produção documental, permitindo que novos esforços de conhecimento sejam realizados. A Iniciativa Legatum é uma experiência técnica, aproveitando os avanços recentes da tecnologia da informação aplicada aos acervos permanentes. Também é uma iniciativa de reflexão sobre a informação, a cultura, a representação, um passo de convergência empírica que ao mesmo tempo oferece um produto de utilidade ao pesquisador interessado em acessar informações sobre a documentação cuja natureza e características atendem ao escopo do repositório.

O motivo inicial para a decisão de limitarmos a experiência do Legatum a sete idiomas de origem latina era deixar um escopo internacional abrangente, mas ainda assim gerenciável. Pensamos inicialmente no espaço lusófono, mas depois consideramos que não haveria problemas em ampliar para os idiomas de raiz latina. Parece-nos interessante criar um ambiente que demonstre que há algo em comum entre os países de língua de origem latina, mesmo estando em continentes di-

ferentes, e mesmo que a herança latina se manifeste, algumas vezes, apenas linguisticamente, como parece ser o caso da Romênia, além do que um idioma pode revelar muito sobre uma cultura. Essa decisão inicial pode ser um terreno rico para desenvolvimento de estudos futuros que não tenham apenas o aspecto arquivístico da questão, mas também considerar influências sociais, econômicas, históricas e outras. Poderíamos usar, desde o início, o idioma inglês para o cadastro, mas aí teríamos apenas um repositório com dados nivelados linguisticamente. Sem dúvida poderia ser uma boa ideia na perspectiva de oferecer acesso mais universal facilitado, mas há outros repositórios que possuem esses objetivos. A União Européia, por exemplo, possui a Europeana, os EUA possuem algo dentro do projeto OCLC/Worldcat, entre outros exemplos. Se de alguma forma, a concretização do Legatum só for possível se adotarmos um idioma único para descrição, não teríamos problemas em fazê-lo, mas partimos do princípio de que os arquivos com menos recursos sempre terão mais facilidade em inserir dados em seu próprio idioma nativo, e teríamos dificuldade para acompanhar as inserções se elas fossem feitas em farsi, japonês, vietnamita e afins. A opção pela cultura latina vem muito da sensação de que alcançar uma parcela maior do universo ficaria mais fácil do que se houvessemos escolhido “qualquer país”.

O Legatum, com o apoio institucional da esfera pública, pode proporcionar uma solução de baixo custo tecnológico e de baixo risco (embora requeira muito trabalho de convencimento junto às instituições que queremos ver utilizando

o ambiente), ao mesmo tempo em que oferece elementos de reflexão teórica e prática operacional, por meio do site do Grupo CRIDI, reunindo esclarecimentos técnicos e até mesmo, acreditamos, estímulos ao engajamento também dos futuros usuários finais do ambiente. Muito em breve (já estamos fazendo os primeiros movimentos de adoção do sistema) o Legatum incorporará também o *Archivematica*,¹⁷ um sistema (*open source*) de preservação digital também recomendado pelo ICA e pelo Arquivo Nacional do Brasil. Nesta ação temos o apoio fundamental da Superintendência de Tecnologia da Informação da Universidade Federal da Bahia (STI-UFBA). Consideramos também fundamental, para a reflexão e ação em torno do Legatum, bem como para sua difusão, o apoio do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, órgão do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (IBICT-MCTI), por meio da Rede Brasileira de Serviços de Preservação Digital – Rede Cariniana.¹⁸ O Arquivo Nacional e a Cinemateca Brasileira serão parceiros essenciais.

Teremos que agir muito ativamente na sensibilização das instituições para ade-

rir à proposta, e talvez esta seja uma das maiores dificuldades que enfrentaremos não só externamente – nos países cujos idiomas de origem latina incorporamos em nossa proposta –, mas também internamente, nos diferentes estados do Brasil, já que este tipo de ação colaborativa ainda não é uma experiência usual entre as instituições arquivísticas, especialmente no que se refere a acervos audiovisuais, sempre com muitas particularidades específicas. E talvez esteja aí um dos mais interessantes pontos de originalidade do projeto: a quebra de paradigma no relacionamento interinstitucional remoto, trazendo benefícios e reunindo esforços por intermédio de um grupo de pesquisa, da Universidade Federal da Bahia, que nos dá o apoio inicial necessário para seguirmos em frente nestas ações.

Estabelecemos outras metas direcionadas à formação de corpo técnico e acadêmico, que gostaríamos de ver iniciadas até 2017, como cursos à distância (auto-instrucional), curso de aperfeiçoamento e de especialização (remoto/presencial) ou mesmo um mestrado (Profissional? Acadêmico?) em Arquivos de Imagem em Movimento.

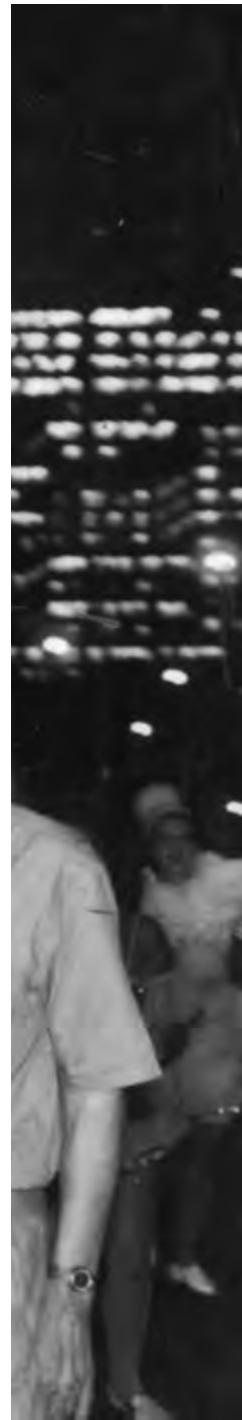
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- MARIZ, A. C. M. *A informação na internet: arquivos públicos brasileiros*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.
- SILVA, R. R. G. *Desafios e alternativas digitais para a salvaguarda e difusão do patrimônio público documental arquivístico audiovisual*. Projeto de pesquisa aprovado pelo CNPq (bolsa de produtividade PQ2, 2013-2016). Grupo de Estudos sobre Cultura, Representação e Informação Digitais (Cridi), 2012.

17 Cf. <<https://www.archivematica.org/en/>>.

18 Cf. <<http://cariniana.ibict.br/>>.





“Calcanhares de arquivo”: a experiência da pesquisa em arquivos audiovisuais brasileiros

Amanda Tristão Parra

Pesquisadora de conteúdo e desenvolvimento da Mixer, produtora independente. Bacharel em Imagem e Som pela UFSCar (SP) e especialista em Bens Culturais: Cultura, Economia e Gestão pela FGV-SP em 2015, onde apresentou a monografia “*Calcanhares de arquivo*”: questões de acesso, gestão e a experiência da pesquisa audiovisual em arquivos brasileiros.

A acessibilidade a documentos históricos é a ferramenta de difusão do patrimônio cultural e razão da atividade de preservar a memória. A consciência da importância da preservação e do valor do patrimônio cultural ainda não tem a força merecida no senso comum, e o setor de preservação audiovisual, segundo o autor Ray Edmondson, no clássico *Filosofia e princípios da arquivística audiovisual*, começou a se estruturar ao redor de princípios universais apenas a partir da década de 1990.¹ Termos como “mistério”, “des-preparo”, “precariedade”, “deterioração”, “penúria”, “descuido”, “menosprezo” e “discrepância” são comuns e o amargor do vocabulário infelizmente não é estranho a interessados na reflexão sobre a memória e a profissionais da instável área. Falar sobre pesquisa em arquivos audiovisuais no Brasil evoca com bastante frequência frases cheias de lamento, desilusão e desejo de uma realidade diferente. Em igual sentido, os produtores audiovisuais ao mesmo tempo em que se

adaptam às novidades das mídias digitais para as fases de captação e finalização dos projetos, não raras vezes negligenciam ou postergam estratégias de preservação de matrizes dos seus produtos tão custosos e trabalhosos. Além disso, projetos que envolvam de imagens do passado à complexidade e peculiaridade da pesquisa em arquivos representam, como o próprio título sugere, um “ponto fraco”, que dificulta o planejamento da produção.

A Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA) estipula nos parágrafos 1º e 2º do artigo 1º do capítulo I de seu Estatuto a seguinte definição de preservação audiovisual: “Por ‘preservação audiovisual’ se entenderá o conjunto dos procedimentos, princípios, técnicas e práticas necessários para a manutenção da integridade do documento audiovisual e garantia permanente da possibilidade de sua experiência intelectual”.² Tal fixação, publicada primeiramente na tese de doutoramento de Carlos Roberto de Souza – *A Cinemateca Brasileira e a preservação*

1 EDMONDSON, Ray. *Filosofia e princípios da arquivística audiovisual*. Tradução de Carlos Roberto de Souza. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Preservação Audiovisual; Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013.

2 ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL. *Plano Nacional de Preservação Audiovisual*. Disponível em: <http://www.abpreservacaoaudiovisual.org/site/images/ABPA_Plano_Nacional_de_Preservacao_Audiovisual.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2016.



*de filmes no Brasil*³ –, é complementada com a descrição de seus propósitos em três dimensões: “garantir que o artefato existente no acervo não sofra mais danos ou alterações em seu formato ou em seu conteúdo; devolver o artefato à condição mais próxima possível de seu estado original; possibilitar o acesso a ele de uma forma coerente com a que o artefato foi concebido e percebido”.⁴

A importância da realização de todas as funções da cadeia da preservação com coerência em relação ao documento deve ser observada atentamente. A atividade artesanal da pesquisa de imagens de arquivos audiovisuais é a ponta final desta grande cadeia e deve contemplar com zelo todas as condições relacionadas ao documento. Tal ofício é o que vasculha e desperta a potência generosa de imagens latentes que, mediadas por suportes tecnológicos muitas vezes desafiadores, possibilitam ao documento material tornarem-se imaginário. São diversos os fins possíveis: acadêmicos, artísticos (como referências estéticas, por exemplo), edu-

cacionais, por razões afetivas (não é incomum o pedido de vista para lembrar do passado e rever familiares) e também comerciais, para a reutilização de conteúdos em novas produções audiovisuais. Este último, dentre as tantas possibilidades que o acesso proporciona, tem sua viabilidade atrelada a uma infinidade de condições como permissões, direitos diversos e detalhes em contratos muitas vezes antiquados para os meios de comunicação atuais; às condições do material preservado e, por que não listar por último, à simples possibilidade ou não de localização do conteúdo que se pretende dentro dos arquivos. Além das complicações relacionadas às questões técnicas específicas, existe um grave cenário de dificuldades estruturais na maioria dos arquivos audiovisuais, com destaque aos públicos, enquanto a demanda de produções interessadas em acessar e utilizar seus documentos é crescente. Ainda há pouca articulação entre o universo da produção audiovisual e a realidade dos arquivos. No Brasil, ainda são poucos os profissionais

³ SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. 2009. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Departamento de Cinema, Televisão e Rádio, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

⁴ Ibidem, p. 6.

especializados em pesquisar documentos audiovisuais em arquivos para sua utilização em projetos de conteúdo documental e, mais raramente, em ficções.

Investigando a natureza das questões

Tomando a pesquisa como atividade de preservação, na fase de difusão do patrimônio, realizamos uma investigação da percepção dos pesquisadores e de alguns profissionais de arquivo acerca de quais seriam as barreiras e complicadores relacionados ao desenvolvimento da pesquisa de imagens em arquivos audiovisuais no Brasil e, mais especificamente, as que tenham o uso comercial dos documentos como fim. A elaboração filosófica de Edmondson,⁵ a respeito da problemática do setor, e sua tentativa de categorizar os problemas, serviram de auxílio para uma tentativa de elencar os temas observados nos depoimentos colhidos em entrevistas semiestruturadas. Consideramos o acesso ao documento audiovisual como viés central da elaboração, visto que a população investigada, o pesquisador, tem aí seu maior interesse. Exceto pelos depoimentos de profissionais de arquivo, mais objetivos e impersonais, o método permitiu representar uma “versão sobre fatos” a ser considerada como particular e marcada por seu contexto presente. Entendemos que a subjetividade de suas experiências foi o caminho através do qual a problemática surgiu com maior clareza. Para manter o distanciamento e devido à possibilidade de surgirem polêmicas ou desconfortos,

optamos pela identificação isenta dos sujeitos, representados por siglas identificadoras (“P”, para pesquisador), seguido de números diferenciadores. O objetivo do trabalho, portanto, foi o de registrar um retrato de como é a experiência da pesquisa e apresentar um panorama que servisse para estimular maiores reflexões a partir dos depoimentos coletados.

Ray Edmondson, desvinculando o documento audiovisual de possíveis analogias simples com outros materiais, como textos ou objetos, relacionou as principais questões atuais da arquivística audiovisual em nove problemas: *digitalização*, que permite acesso e solicita processamento técnico específico; *obsolescência*, que rapidamente avança comprometendo a preservação de formatos mais antigos; o *valor de artefato*, percepção da necessidade de manuseio específico dos documentos; *países em desenvolvimento*, onde soluções acessíveis precisam ser encontradas; *regionalização e proliferação* de tentativas de organizar o setor; *comercialização e acesso*, entendido como a razão de ser dos arquivos e submetido a lógicas de mercado; *estatutos*, papéis dos arquivos e instabilidade administrativa; *desafios éticos*; a *internet* como instrumento para a preservação e *propriedade intelectual* no cenário em que as restrições de acesso se complexificam. A análise do conteúdo coletado nas entrevistas resultou na identificação dos impasses e sua organização em três pilares: os *problemas do cenário*, questões de base (trato da memória, desafios éticos e natureza do documento);

⁵ EDMONDSON, Ray, op. cit.

os problemas do universo do pesquisador (mercado, meio da produção audiovisual e escopo do trabalho) e *os problemas relacionados ao arquivo*, subdivididos em *questões tecnológicas* e *questões de gestão*. Claramente, as questões podem se influenciar mutuamente e se acumular em determinados casos.

Problemas do cenário

Três aspectos problemáticos do cenário de base foram ressaltados nesta seção: memória; questões éticas e propriedade intelectual; e natureza do documento audiovisual. Problemas estruturais, fora do controle dos profissionais de memória audiovisual (pesquisadores e arquivistas), refletem mentalidades, lacunas educacionais, contextos governamentais e se referem também ao próprio documento, à natureza do patrimônio que pretendem proteger. Os entraves permeiam os fizes dos arquivos e do público, e geram efeitos em cascata como, por exemplo, a falta de recursos financeiros, que está intimamente ligada a uma valorização ainda precária da importância de preservar a memória. A afirmação de Edmondson, de que “em muitos países – talvez a maioria – já não é necessário argumentar que os filmes e registros *precisam* ser preservados e exigem armazenamento correto e outros cuidados para que tenham sua sobrevivência garantida”,⁶ soa otimista frente à realidade brasileira, que nos aponta que ainda precisamos trilhar um longo caminho para uma conscientização plena

e com efeitos na prática. Desde uma consciência coletiva ampla e até por parte de muitos profissionais, estamos distantes de dar à memória o valor que é necessário para que não haja mais perdas como as que nossa história já sofreu.

Inúmeros são os exemplos e decorrências possíveis de serem apresentados neste assunto. Na esfera federal, o orçamento do Ministério da Cultura (Minc) ainda está muito aquém do necessário para gerenciar seus diversos órgãos, como o Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e a própria Cinemateca Brasileira. Há também um curioso senso comum, agravado em 2016 pelo momento político e enfraquecimento do Minc, de que memória é algo de menor importância, enfadonho, pertencente ao passado. No âmbito privado, retornando à questão do acesso a documentos audiovisuais, muitos dos mais importantes acervos se fecham à pesquisa ou trabalham com valores e políticas pouco favoráveis ao reuso ou divulgação de seus conteúdos. Esforços e aproximações entre pesquisadores e arquivistas dos setores públicos e privados vêm ganhado força apenas recentemente, como ocorreu na última edição da mostra CineOP, no Encontro de Arquivos organizado pela ABPA, em Ouro Preto, em junho de 2016.

A respeito dos documentos da memória audiovisual brasileira, muito já foi perdido ou está em processo de deterioração e sem recursos para sua salvaguarda. De nossa história audiovisual, “o que restam são apenas tênues vestígios do passado, cuja sobrevivência, muitas ve-

⁶ EDMONDSON, Ray, op. cit., p. 39.

zes, quase miraculosa, não temos como explicar".⁷ Além da perda física, segundo Clóvis Molinari, arquivista do Arquivo Nacional, no Brasil "as imagens parecem o samba no início do século XX, é de quem pegar primeiro".⁸ Existem muitos casos conhecidos de acervos fragmentados por ações de indivíduos ou empresas que se apropriam de documentos de um acervo falido, em situação de disputa legal, entre outros casos. Tais fatos são obstáculos que se impõem como barreira grave para que documentos sirvam de referência à memória coletiva e à realização de novos documentos históricos.

A pouca atenção à memória – enquanto problema para o trabalho de pesquisa – foi abordada em todos os depoimentos coletados: uma lacuna educacional e de mentalidade favorável à preservação, uma "falta de respeito por história", o fato do brasileiro "achar que o lugar que preserva ou trabalha com história é uma chate", foram identificados como origem para vários entraves. Este problema não é excluído do meio cultural: o pesquisador P1 aponta que muitos realizadores e artistas tratam com desprezo sua própria produção, não provendo acomodação apropriada ou mesmo descartando materiais, o que considera falta de visão, uma certa ignorância. Outro sujeito, P2, compara a disponibilidade do conteúdo encontrado no exterior e no Brasil. Documentos sobre temas relevantes à nossa história pouco ou nada são encontrados aqui, enquanto

a conservação de conteúdo no exterior é maior. Em arquivos do exterior como o Arquivo Nacional dos Estados Unidos, existem materiais inéditos de fragmentos de nosso passado nunca telecinados e de boa qualidade. Para ele, o ineditismo tem grande importância, pois "o pouco que temos aqui já está 'batido'", já é muito familiar ao público e novos documentos enriquecem de sentido os produtos culturais. Sem dúvida, a escolha de guardar o conteúdo é possibilitada pela existência de recursos em outras realidades, mas refletem uma cultura em que o descarte é mais cuidadoso e os documentos são vistos com grande potencial. O desinteresse da sociedade pelo passado prejudica nossa capacidade de conhecê-lo. Para o pesquisador P4, a pouca seriedade em relação à nossa memória impede a percepção de que determinados conteúdos culturais não são apenas projetos comerciais, mas também documentos em produção. Ao entender os projetos culturais como meros produtos, as discussões em torno da liberação de uso de imagens de arquivo são guiadas por questões comerciais que dificultam a difusão dos acervos. Segundo Edmondson, "num contexto em que a propriedade e a exploração dos direitos patrimoniais têm grande importância comercial, os arquivistas audiovisuais procuram um equilíbrio entre a legitimidade de tais direitos e o direito universal de acesso à memória coletiva".⁹

Uma instituição de arquivo audiovisu-

⁷ ESCOREL, Eduardo. *Vestígios do passado: acervo audiovisual e documentário histórico*. In: CAMARGO, Célia et al. *CPDOC 30 anos*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas; CPDOC, 2003. p. 46.

⁸ Depoimento cedido à autora, em 2015.

⁹ EDMONDSON, Ray, op. cit., p. 51.

al pode ter diversos perfis, atividades fim e abrigar uma grande diversidade de espécies de documentos. Fundos públicos, obras de terceiros, coleções particulares de pessoa física e jurídica, conteúdos classificados ou de domínio público, com ou sem informações de pessoas e partes detentoras de direitos e demais. Por essa razão, como observa Ray Edmondson, o trabalho de um arquivista audiovisual exige rigoroso senso de ética e de integridade pessoais para a execução de um trabalho honesto, transparente e preciso. Ao pesquisar uma imagem em movimento, os direitos de autoria, patrimoniais e direitos individuais devem ser levados em conta, terem suas procedências investigadas e, por fim, esclarecidos, autorizados. Também é fundamental que o interessado em utilizar o documento forneça as informações do uso para consultar e avaliar as condições de cessão: território de veiculação, mídias onde será veiculada a obra, tempo de veiculação (de prazos curtos a uso perpétuo), gênero narrativo, canal ou distribuidor e assunto. Os mais diferentes cenários e imbróglilos podem se configurar dependendo de aspectos formais da imagem e de sua origem: enquadramentos e conteúdo, contexto de produção e termos contratuais, por exemplo.

A respeito desses impasses éticos e legais, P1 comenta que cabe ao realizador do projeto decidir sobre continuar e utilizar as imagens contando com os riscos por não ter a totalidade absoluta das autorizações, em caso de situação impasseável. A lei de direitos autorais vigente no

país atualmente está em debate no âmbito dos ministérios e, segundo P2, é “intransigente” e dificulta a pesquisa. Alguns arquivos não permitem ao pesquisador nem ao menos salvar uma imagem em baixa resolução com marca d’água, tornando assim impossível exibir ao diretor do projeto o material encontrado para seleção posterior, prática bastante comum em muitos bancos de imagens comerciais.

A respeito do crédito de autor, estando em período anterior a setenta anos de sua exibição (para fotografia e audiovisual), ainda regem direitos patrimoniais e o detentor deverá ser contatado. Após o período, já em domínio público, o material não carece de autorização deste, o que nem sempre é praticado por alguns arquivos mal informados. Outra situação problemática é a dificuldade que a leitura literal da lei brasileira de direitos de autor representa para a preservação e difusão do patrimônio audiovisual. Não é permitida a digitalização, reformatação ou disponibilização para consulta dos documentos que não tiverem autorização dos autores, ou seja, “desautoriza uma série de condutas que estão em conformidade com a funcionalização do instituto da propriedade”.¹⁰ Entre os atos “que, apesar de aparentemente contrários à lei, são a efetivação do princípio da função social dos direitos autorais”, estão a cópia para preservação da obra, inclusive por meio de digitalização; a representação e execução de qualquer obra em instituições públicas de ensino, desde que sem fins lucrativos; a autorização de cópia privada de obra legitimamente adquirida e

¹⁰ PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. *Direitos autorais*. Série FGV Jurídica. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 2009, p. 72.

a permissão de representação e execução de obras em âmbito privado.

As especificidades do material audiovisual para a preservação e suporte são tema para análises detalhadas, tamanha a diversidade de suportes e questões técnicas envolvidas. Em termos gerais, é um documento que por sua natureza necessita de um mecanismo de mediação para ser acessado. Para ser imagem, necessita ser projetado, decodificado por equipamentos. Tal necessidade é um problema em si, pois a *obsolescência* tecnológica e a efemeridade do suporte físico são desafiadores. Como Escorel ilustra, os quatro elementos da natureza parecem conspirar contra a preservação e as escólihas de abordagem para a preservação, e posterior acesso aos documentos leva em conta o suporte e o estado em que cada objeto se encontra. Muitas vezes a viabilidade de acesso depende de uma nova cópia digital ou física.¹¹ Estas cópias, porém, podem depender de equipamentos raros e sem reposição ou assistência técnica. A questão da obsolescência também abrange o meio digital, em que a preservação a longo prazo ainda é uma incógnita com potencial para problemas de conflito entre formatos, desatualizações, impasses de procedimentos e estratégias de padronização, e desgaste do suporte físico.

Para complexificar o cenário, questões tecnológicas surgem com novos desafios. A internet e a velocidade com que conteúdos são exibidos mundialmente dão falsa impressão de acessibilidade. As limi-

tações apresentadas nesta seção se desdobram em diversos aspectos da problemática investigada. Podem ser percebidos na forma como os arquivos são geridos, na falta de informações sobre a história dos documentos, na falta de editais e recursos públicos em prol da memória e na percepção do senso comum sobre o trabalho de preservação e produção cultural.

Problemas do universo do pesquisador

Assim como o trabalho do arquivista audiovisual, segundo Edmondson, o trabalho imersivo do pesquisador audiovisual é difícil de mensurar e ele “não recebe todos os recursos de que necessita, não é amplamente conhecido, e a maior parte das vezes seu trabalho demanda tempo e energia”.¹² Aprende-se muito na prática, pois não há metodologia definida, e há pouco trabalho conjunto embora demande muitos contatos (equipe de produção, direção, roteiro, arquivos etc.). Não há comunicação horizontal entre profissionais de pesquisa em arquivos de forma consolidada e muitos não conhecem uns aos outros. Os veteranos na área têm cerca de vinte anos de experiência no segmento e experiências heterogêneas. Não há campo específico de formação, embora conhecimentos em humanidades possibilitem melhor capacitação (os cinco pesquisadores entrevistados têm formação nos antigos cursos de cinema e vídeo, de radialismo, em jornalismo e em história). Todos os entrevistados aprenderam este fazer

¹¹ ESCOREL, Eduardo, op. cit., p. 46.

¹² EDMONDSON, Ray, op. cit., p. 53.

específico sozinhos, alguns advindos de experiências em arquivos como catalogadores. A realidade entre a grande maioria dos profissionais de pesquisa é a do trabalho autônomo e temporário, *freelance*, e eles geralmente não se limitam à tarefa de pesquisar imagens para projetos culturais, acumulando projetos simultâneos.

A incompreensão de como funcionam os mecanismos de se pesquisar imagens de arquivo muitas vezes é percebida em produtores e diretores e também na equipe de realização audiovisual. A internet, ferramenta de disseminação de informação e expansão do conhecimento, é tanto um recurso fundamental por divulgar bases de dados, ferramentas de pesquisa, informações, catálogos etc., quanto uma potencial fonte de confusões pela sensação de disponibilidade dos materiais, como já comentado. Ainda é importante, com uma frequência um tanto espantosa, informar produtores e diretores da necessidade de averiguar a possibilidade de utilização de conteúdos encontrados *online* e até mesmo esclarecer o que é pesquisar conteúdos com valores históricos e simbólicos em arquivos. Para P1, o pesquisador deve estar disposto a esclarecer questões que dizem respeito à viabilidade das imagens, como impasses, diferenças entre contextos nacionais e internacionais, e o tempo e custo tão variáveis. Outro problema bastante comum reside na indefinição da função do pesquisador e na descontinuidade dos trabalhos, por parada ou troca de profissionais, o que prejudica o resultado final e demonstra que há uma dificuldade de compreender a pesquisa como um processo de construção e informalidade na contratação do

serviço. No que se refere à construção de um escopo de atuação, o que pode implicar também o estabelecimento de bases para procedimentos e cachês, os pesquisadores afirmam ser muito complicado avaliar o custo de um serviço de pesquisa.

A carência de informações sobre a localização dos registros históricos em tantas fontes vem acompanhada da necessidade de lidar com a metodologia de acesso a arquivos de naturezas tão distintas. Muitas vezes é difícil até mesmo encontrar a existência ou o primeiro contato com os arquivos. A falta de comunicação entre os profissionais e a escassez de rede de informações entre eles dificultam o trabalho e, embora todos afirmem estar abertos a ajudar os companheiros de profissão e prestar consultorias, percebe-se que existe a visão de que determinadas informações são conquistas e construções individuais e certa resistência em participar de um coletivo de discussão e troca de informações. P2 acredita inclusive que o pesquisador deve, quando possível, financiar processamentos técnicos, como pequenas telecinegens, para viabilizar materiais.

Em relação à identidade do pesquisador, percebe-se no senso comum a falta de reconhecimento como trabalho criativo ou interessante. A identificação dos indivíduos tem imenso valor na afirmação de valores e consolidação de um lugar de respeito no coletivo e isso se reflete no cotidiano do trabalho. Segundo P5, a pesquisa ainda é vista como uma “fresta na porta”, um “trampolim”, uma oportunidade para levar a outras funções como diretor, roteirista e assistente de direção e não como uma profissão com fim em si mesma. Mesmo após anos de carrei-

ra ainda é comum que se questione se o pesquisador “ainda faz pesquisa”, como algo a ser superado. A pesquisa não tem a relevância que deveria ter nos créditos dos projetos e na equipe, sendo frequentemente contratada já no processo de finalização, com pouco tempo para ser realizada. Para o pesquisador P4, a pesquisa é em muitos projetos trabalho fundamental e deve estar presente desde a fase de pré-produção, “municando toda a carga de narrativa que tem o projeto”. O reconhecimento criativo é merecido, pois, segundo P4, “uma coisa é atender um pedido de imagem, outra coisa é ajudar o diretor a construir aquele pedido”.

Problemas relacionados aos arquivos

É um longo caminho, o das salas climatizadas à sala de consultas. Para que o material esteja disponível para o pesquisador, é preciso que se passe por procedimentos diversos como restauração, catalogação e digitalização ou produção de cópia de acesso. Em um arquivo audiovisual, a política e a técnica são indissociáveis, e os fluxos de trabalho e recursos provenientes de decisões de gestão, quando a instituição permite, são decisivos para o andamento das atividades de conservação e documentação. A demanda de equipe e equipamentos encontra como fator complicador os modestos recursos

e o trabalho segue com uma velocidade lenta. Destacamos nesta seção os problemas identificados na coleta de dados como relacionados a questões advindas da natureza e de gestão das instituições e aos impasses da esfera tecnológica.

A respeito da primeira, os entraves refletem a natureza do documento audiovisual, a obsolescência tecnológica e a necessidade de acomodação e processamento. Muitos procedimentos de como guardar e catalogar os documentos ainda estão em debate mundialmente e há grande fragmentação e especialização das entidades que orientam tais definições, como as federações ou associações internacionais de arquivos de filmes (Fiaf), de televisão (Fiat), por exemplo, que têm origens históricas diferentes entre si.¹³ Atualmente, afirma Edmondson, “o debate mais controvertido e transcendental nas esferas dos arquivos gira em torno do impacto da digitalização”.¹⁴ Não se considera provável que haja um suporte “definitivo” para a preservação, o que implica a necessidade de um mesmo arquivo conservar materiais muito diferentes entre si com máxima segurança. A transferência entre suportes analógicos e digitais gera perda, o que também ocorre na prática com reformatações de digital para digital. São inúmeras as questões implicadas no assunto¹⁵ e elas requerem atualização profissional constante. Essas

¹³ EDMONDSON, Ray, op. cit., p. 62.

¹⁴ Ibidem, p. 153.

¹⁵ Os dois volumes de *O dilema digital*, iniciativa da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas dos Estados Unidos, ambos com tradução em português, são manuais valiosos para a compreensão dos problemas da indústria audiovisual em relação aos meios digitais, com a intenção de evitar um “desastre de dados” no futuro. CINEMATECA BRASILEIRA. *O dilema digital*. Disponível em: <<http://web.cinamateca.org.br/dilema-digital>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

formas de se guardar e processar os arquivos audiovisuais, para o pesquisador, se refletem em como se pode encontrar e acessar os documentos, se, por exemplo, a cópia de acesso disponível está com ou sem *timecode* aparente ou se uma mídia digitalizada está em alta ou baixa qualidade. O tempo de processamento necessário para a digitalização tornar um acervo disponível é geralmente longo e determinados procedimentos removem temporariamente o acesso a documentos, causando transtornos aos pesquisadores.

A questão da resolução de imagens disponibilizadas pelos arquivos é um fator bastante preocupante, pois não se consegue telecinagem em resolução *full HD*, o mínimo esperado para os padrões atuais de finalização, segundo o entrevistado P2. A necessidade de retirar o documento do arquivo também é outra grande questão, visto que nem sempre é permitida e, quando é, deve ser acompanhada por arquivista que se responsabilize. Os custos desse tipo de procedimento, que atende ao projeto do pesquisador e também pode se converter em benefício para o arquivo, uma vez que aquele paga por um procedimento técnico, não são sempre claros e acabam sendo discutidos entre as partes caso a caso.

O acesso não se restringe à recontextualização dos documentos em demais projetos culturais, perfil de pesquisa discutido no presente artigo. Ele se diferencia pelo caráter ativo, isto é, partindo da instituição, ou passivo, de iniciativa dos usuários.¹⁶ Enquanto o licenciamento por

acesso passivo e pago é o que em geral movimenta os arquivos privados a se abrem à pesquisa, os arquivos públicos no Brasil não privilegiam este fim. Este segundo item do problema aqui apresentado é uma questão de gestão, que muito se relaciona com a característica e finalidade do próprio arquivo, sem considerar a natureza dos conteúdos ali presentes (depósitos, comodatos e documentos em sigilo, que realmente não possuem acesso liberalizado). Encarar o acesso ativo como mero serviço em segundo plano não é incomum, apesar do potencial de exploração deste fim para fortalecimento dos arquivos, seja com visibilidade em parcerias, fonte de rendimento direto quando possível ou outros. Tratando-se de acesso ativo, instituições como a Cinemateca Brasileira e o Arquivo Nacional, por exemplo, o promovem frequentemente por meio de mostras, exibições ao ar livre e outras atividades. Por outro lado, seus importantes acervos têm relevância inegável e imenso valor para produtos culturais que querem retratar nossa história e cultura. No extremo oposto, arquivos que privilegiam o acesso passivo e pago podem ser orientados por um pensamento de exploração comercial muito forte e que inviabiliza o uso por projetos, tamanho seu custo. Contudo, não podemos polarizar entre público e privado este caráter de abertura maior ou interesse comercial. Existem casos como o arquivo da Fundação Padre Anchieta (TV Cultura), de caráter misto, que dão grande importância cultural e histórica ao acervo.

¹⁶ EDMONDSON, Ray, op. cit.

A exclusividade de uso se soma aos interesses comerciais avantajados na complexidade da situação. Foram relatados impedimentos de utilização de imagens para determinado projeto por interesses publicitários, de incompatibilidade de interesses e de simultaneidade de pesquisa, que demonstram a ignorância do valor cultural dos projetos e dos documentos nas políticas dos arquivos. Um problema de gestão que remete à realidade nacional é a instabilidade financeira e organizacional dos arquivos, sobre tudo os públicos, também comentado previamente. A instabilidade pode gerar desaceleração, paralisação em procedimentos e acessibilidade, e até mesmo ocasionar a perda de acervos. Instituições públicas têm critérios de descarte mais cuidadosos e raramente se joga algo fora, porém no caso de muitas instituições que produzem documentos, sejam elas produtoras audiovisuais ou empresas públicas e privadas, muito se perde por falta de interesse ou informação.

Alguns relatos abordam a sensação de que há um determinado autoritarismo, em razão da centralização do poder na gestão de alguns arquivos, revelando também a incompreensão do valor da história. Este sintoma de má gestão vem acompanhado do “ciúme de arquivo” ou, usando uma metáfora mais específica impossível, do ato de “sentar na lata”, ou seja, guardar por guardar e não deixar o material circular.

Em arquivos pessoais este problema é bastante frequente, assim como a avaliação de custo exagerado de documentos. É possível notar que a necessidade de clareza e comunicação por parte dos ar-

quivos surge na pauta dos pesquisadores com frequência, tanto em críticas sobre abertura e comunicação internas quanto externas. Comenta-se sobre a falta de informações sobre o acervo, sobre a forma de atendimento (horários de funcionamento, prazos, valores claros), e políticas e procedimentos internos pouco sólidos que em determinadas vezes acabam sendo consultados caso a caso, gerando diferenciação entre atendimentos semelhantes a pessoas diferentes. As cobranças podem ser por cópias em alta qualidade, cópias em baixa qualidade, por procedimento técnico extra e até por tempo de pesquisa, podendo surpreender o profissional no curso da pesquisa. Outra queixa refere-se à burocratização excessiva e à logística imprecisa por parte dos arquivos.

A forma de atendimento reflete a indecação, a natureza do arquivo e a política institucional. Quanto às informações, formas e plataformas de acesso disponíveis, muitos aspectos são criticados. Em geral, os pesquisadores se incomodam com tantas diferenças na forma como o atendimento é realizado de arquivo para arquivo e se frustram por não poderem realizar as buscas diretamente, tendo seu processo criativo interrompido, e dificultado pela mediação de outro. Outra dificuldade é a discrepância de resultados de buscas semelhantes no mesmo acervo e materiais que constam na base de dados, mas não na estante. Em relação ao profissional, os pesquisadores notam tendência de tratamento variável por personalismo, afinidade de funcionários com um ou outro pesquisador, despreparo formal e desmotivação. Foi comentado que alguns profissionais dão a impressão de achar que o

pesquisador não merece ter acesso disponível a tudo, demorando ou demandando insistência e paciência do solicitante.

Iluminar a problemática aguça o desejo de propor saídas e modelos baseados em um universo ideal. Contudo, a proposta de levantar as barreiras serve como modesto ponto de partida para novos olhares a respeito da gestão de arquivos e da profissão do pesquisador especializado em audiovisual. Diante de uma realidade em que muito pouco resta de nossa memória audiovisual e muito ainda há para ser preservado, a necessidade da consciência da importância da memória estar enraizada na sociedade e nos diferentes âmbitos profissionais e de políticas públicas, se faz primordial.

Concluímos que os comentários dos pesquisadores sobre sua autoimagem e os entraves encontrados no processo de pesquisa são bastante semelhantes, o que contribui para a mobilização por avanços e para o desenvolvimento do setor. Ainda assim, observamos que informações

pontuais mencionadas nos depoimentos se desencontravam e até mesmo se contradiziam, como é o caso do paradeiro de certos acervos e informações do contexto. A satisfação com um ou outro arquivo também apresentou grande disparidade indicando subjetividade. Percebemos que as instituições que têm como fim preservar e difundir a memória audiovisual, ainda não são inteiramente capazes de atender às dinâmicas da sociedade de informação no qual estamos inseridos e que há a necessidade de expandir a força de trabalho ligada à preservação e tratamento dos documentos, para tornar mais conteúdos acessíveis e, assim, atender à demanda do mercado cultural, embora nem sempre seja o objetivo central dessas instituições. Futuras pesquisas são necessárias para acompanhar o desenvolvimento da arquivologia audiovisual e da pesquisa de imagens nacional. O sucesso dessa investigação ocorrerá uma vez que o texto se torne datado e a realidade presente, ultrapassada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL. *Plano Nacional de Preservação Audiovisual*. Disponível em: <http://www.abpreservacaoaudiovisual.org/site/images/ABPA_Plano_Nacional_de_Preservacao_Audiovisual.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2016.
- CINEMATECA BRASILEIRA. *O dilema digital*. Disponível em: <<http://web.cinemateca.org.br/dilema-digital>>. Acesso em: 10 jun. 2015.
- EDMONDSON, Ray. *Filosofia e princípios da arquivística audiovisual*. Tradução de Carlos Roberto de Souza. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Preservação Audiovisual; Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013.
- SCOREL, Eduardo. Vestígios do passado: acervo audiovisual e documentário histórico. In: CAMARGO, Célia et al. *CPDOC 30 anos*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas; CPDOC, 2003. p. 46.
- PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. *Direitos autorais*. Série FGV Jurídica. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 2009, p. 72.
- SOUZA, Carlos Roberto de. A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil. 2009. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Departamento de Cinema, Televisão e Rádio, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Indústria

Brasileira



MARCA REGISTRADA

Continental

Direitos de irradiação reservados

(2.438)

16.317-B

CONVERSA DE BOTEQUIM

SAMBA

- Noel Rosa - Vadico -

ARACI DE ALMEIDA

Com

Quarteto Continental

FABRICADO POR PRODUTOS ELÉTRICOS BRASILEIROS S/A - IV DO ESTADO, 4637
GRAVAÇÕES ELÉTRICAS LTDA. - RUA PEDRO LESSA, 35 - 7º AND. São Paulo
RIO DE JANEIRO



Memória musical brasileira

Bia Paes Leme

Beatriz Campello Paes Leme é mestre em música pela UniRio e coordenadora de música do Instituto Moreira Salles.

Acervos musicais podem ter diversas origens, sendo as mais comuns a prática musical propriamente dita, em uma ou mais das múltiplas funções que abrange (compositor, arranjador, instrumentista, cantor etc.), e o colecionismo, geralmente associado à pesquisa, formal ou informal, nas áreas de interesse do colecionador. Em ambos os casos o material reunido pode ser de natureza específica ou suplementar.

O material específico é “portador” do fato musical: são as partituras (manuscritas ou editadas), que trazem a música escrita e potencialmente executável, e as gravações (em discos, fitas, filmes e outros suportes), que registram a execução musical. Já o material suplementar fornece informações que permitirão compreender e contextualizar o fato musical: são livros, periódicos e publicações em geral, além de documentos, imagens, objetos etc.

O presente trabalho busca mostrar a importância do material específico para a historiografia da música brasileira, em particular dos discos de 78 rotações gravados na primeira metade do século XX, como fonte viva de preciosas informações sobre nossa música popular.

Música escrita no Brasil

A chegada dos jesuítas ao Brasil do século XVI marca oficialmente a entrada em nossas terras do ensino sistemático da música e dos instrumentos musicais de origem europeia. José Ramos Tinhorão estende esta influência até o século XVIII:

O ensino de solfa nos colégios dos jesuítas desde o século XVI e, depois, a instituição de mestres de capela nas principais igrejas do setecentos, garantiram sempre, ao lado das criações de conjuntos musicais por ricos senhores de engenho e fazendeiros, o cultivo da música por toda a colônia. Tratava-se, porém, nestes casos, ou de música religiosa para atender às necessidades litúrgicas das igrejas, ou erudita, de escola, para embalar a megalomania de uns poucos potentados. Embora o recrutamento de instrumentistas para a formação de tais grupos orientados por padres ou mestres europeus se desse quase sempre nas camadas baixas (os jesuítas aproveitando o talento natural dos índios, os fazendeiros ricos seus escravos negros, e as corporações militares e os “arrematantes” de música para festas e teatro,



os brancos e mulatos das classes pobres das cidades), a música que produziam não tinha como traduzir a cultura original de seus componentes.¹

Durante os primeiros séculos do pós-descobrimento, portanto, circulou no Brasil a música escrita de origem europeia, com possível predomínio do repertório sacro. Mas a descoberta e intensa exploração do ouro em Minas Gerais, a partir dos primeiros anos do século XVIII, deu origem a um novo tipo de concentração urbana, as “vilas”, onde a atividade musical floresceu significativamente. E graças à pesquisa de campo realizada em diversas cidades mineiras pelo musicólogo alemão Curt Lange (1903-1997), nos anos 1940 e 1950, foram recuperados alguns dos mais antigos registros escritos de uma música feita no Brasil, por brasileiros: a música colonial mineira. São centenas de obras compostas por nomes como José Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805), Manoel Dias de Oliveira (1738-1813), Francisco

Gomes da Rocha (1745-1808) e Marcos Coelho Neto (1763-1823), constituindo um conjunto que impressiona, sobretudo, pela qualidade.

Já os primeiros sinais de uma música brasileira de natureza popular, parecem coincidir com o processo de urbanização ocorrido nos dois principais centros da colônia, Salvador e Rio de Janeiro, na segunda metade do século XVIII. Ali surgiram os “barbeiros”, músicos amadores, autodidatas, em geral negros ou mestiços, que usavam seu talento para reproduzir e adaptar a música de origem europeia que chegava a seus ouvidos. Evoluindo ao longo do século XIX, os barbeiros foram pouco a pouco se profissionalizando, e seus “ternos” – trios formados por flauta, cavaquinho e violão – passaram a marcar presença nas casas de classe média e nas festas populares.

A partir da década de 1870, houve crescente adesão de músicos de maior habilidade técnica a essas formações, muitos deles vindos da prática erudita ou de ban-

¹ TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990, p. 121.

das civis e militares, contribuindo para a consolidação do “choro” – esta, sim, uma música instrumental brasileira de características bem definidas, tanto do ponto de vista da forma quanto do conteúdo.

Como prática essencialmente ligada às classes populares, o choro teve na transmissão oral seu principal canal de difusão. E o rico repertório do século XIX não teria chegado aos nossos dias não fosse a existência de uma rede paralela de transmissão escrita, como explica Pedro Aragão:

Em tais ambientes populares, boa parte das composições surgia ao sabor do momento. Assim, músicas criadas muitas vezes de improviso se popularizavam e eram repassadas oralmente em uma espécie de “rede musical” que abrangia instrumentistas de toda a cidade (e muitas vezes de todo o país). [...] Ora, em paralelo a esta rede de transmissão oral, e de certa forma em complemento a ela, havia também uma rede de transmissão escrita, formada por instrumentistas que eram normalmente solistas de sopro (flauta, clarinete, trombone etc.), ligados à tradição das bandas e, portanto, conhcedores da pauta musical. Estes instrumentistas tinham por hábito formar compilações do repertório que gostavam de tocar, muitas vezes aprendido “de ouvido”.²

Passados de mão em mão ou encontrados casualmente por familiares entre os guardados de antigos chorões, esses códernos de partituras garantiram a sobrevida de um número expressivo de compo-

sicões, que vêm confirmar a qualidade e sofisticação do choro desde suas origens. No final dos anos 1990, os músicos Mau- rício Carrilho e Anna Paes empreenderam extensa pesquisa, com apoio da Rio Arte, que resultou no *Inventário do repertório do choro (1870-1920)*, catálogo com cerca de oito mil obras de compositores de todo o Brasil. Nos anos 2000, o trabalho passou a ser coordenado pelo Instituto Casa do Choro, e atualmente chega a 14 mil o número de partituras catalogadas.

A transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, causou profundas transformações no cenário musical da cidade. A comitiva, com cerca de 15 mil pessoas, trouxe um bom contingente de músicos – entre compositores, cantores, instrumentistas, mestres de banda e de capela –, além de partituras e instrumentos, inclusive o piano, que em pouco tempo tornou-se presença obrigatória nos salões das famílias abastadas e, já a partir do final da década de 1820, também nos lares da crescente classe média urbana. Logo surgiram as casas editoras de partituras, prontas a alimentar um mercado cada vez mais receptivo ao repertório nacional:

O fato é que a partir de meados da década de 20 começam a aparecer no Rio de Janeiro indícios, ainda que de maneira esporádica, de publicações de caráter musical: métodos para o ensino da música em geral e edições de partituras, principalmente para piano e voz. O repertório que interessou os pioneiros da impressão musical no Rio de Janei-

² ARAGÃO, Pedro. “Inéditas e redescobertas”. In: LEME, Bia Paes; ARAGÃO, Paulo; ARAGÃO, Pedro (org.). *Pixinguinha: inéditas e redescobertas*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012, p. 10.

ro foram as modinhas, os lundus e duetos, geralmente com acompanhamento de piano. [...] O mercado para produtos culturais, álbuns de modinhas, de lundus, métodos de ensino do piano, flauta, violão, entre outros, cresceu e prosperou a partir da década de 1840, quando a imprensa musical tornar-se-ia sistemática no Rio de Janeiro.³

Se durante as primeiras décadas do século XIX o piano foi cultivado essencialmente no ambiente doméstico, sem pretensões além do entretenimento familiar, a partir dos anos 1850 começaram a despontar os compositores que fizeram deste instrumento um dos protagonistas na fixação de nossa música popular: são nomes como Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Ernesto Nazareth (1863-1934), entre muitos outros. As editoras logo perceberam o potencial do novo filão e passaram a publicar generosamente o repertório pianístico, possibilitando sua difusão e permanência. Essas partituras vêm sendo coletadas, já há alguns anos, pelo pianista e pesquisador Alexandre Dias. Em 2015, Alexandre criou o Instituto Piano Brasileiro (IPB), que tem entre seus principais objetivos a catalogação – por editora e número de chapa – de todas as partituras publicadas no Brasil desde o século XIX. Trata-se de um desafio e tanto, se pensarmos que o número total pode ultrapassar a casa das dezenas de milhares. Atualmente o banco de dados do IPB conta com cerca de dez mil entradas.

Ainda no rol das mudanças ocorridas com a chegada da corte portuguesa, houve a valorização de conjuntos instrumentais mais numerosos, como as orquestras e bandas. Surgidas no século XVIII, de início como precárias ampliações dos grupos de barbeiros, as bandas começaram a se profissionalizar a partir de 1810, patrocinadas por instituições civis e militares, proporcionando significativa evolução técnica a seus músicos e também a seus mestres. Estes, aos poucos, viram-se aptos a transcrever para aquelas formações a nascente música brasileira, lançando os fundamentos de uma escola de arranjo que terá em Pixinguinha, no século XX, um ilustre discípulo.

Quanto à música vocal, ultrapassou as fronteiras das salas e salões e ganhou espaço nos cafés cantantes e teatros. À modinha e ao lundu, remanescentes do século XVIII, vieram juntar-se a cançona e o maxixe. Nas últimas décadas do século XIX, o teatro de revista consolidou-se como principal gênero de espetáculo popular cantado, convertendo-se em importante opção de trabalho para cantores, músicos, compositores e arranjadores, e ajudando a movimentar o mercado editorial com a publicação de partituras das canções de sucesso em versão para voz e piano. Além de revelar a grande variedade de gêneros musicais ali praticados, o repertório é rico em letras que evocam – geralmente com muito humor – fatos e personagens marcantes da época.

³ LEME, Monica. *Mercado editorial e música impressa no Rio de Janeiro (séc. XIX)*: modinhas e lundus para “iaias” e “trovadores de esquina”. Texto apresentado no I Seminário sobre Livro e História Editorial. Rio de Janeiro: FCRB/UFF-PPGCOM/UFF-LIHED, 2004, p. 2.

Música gravada no Brasil

Depois de uma série de idas e vindas, o tcheco (naturalizado americano) Frederico Figner (1866-1947) instalou-se no Rio de Janeiro em 1896, trazendo um fonógrafo⁴ para exibição pública. O sucesso foi tanto que no ano seguinte ele abriu uma loja para venda de fonógrafos, fonogramas, partituras, instrumentos musicais e outros artigos importados. Em 1900, fundou a Casa Edison, com sede na rua do Ouvidor n. 107, e, em 1901, passou a gravar em cilindros a música brasileira. Infelizmente, raros exemplares deste suporte sobreviveram, tornando impossível resgatar essa parte de nossa história. Restaram apenas os catálogos da Casa Edison e os anúncios em jornais da época, onde se pode ler que ela era a única que oferecia “o repertório dos populares cançonetistas Cadete e Baiano”, além de “1.000 fonogramas com as melhores polcas, valsas, marchas, mazurcas, schottisches e choros executados pela banda do Corpo de Bombeiros”.⁵

Em 1900, o gramofone⁶ chegou ao Brasil. Segundo Humberto Franceschi,

Figner já percebera que ele tocava mais alto que os cilindros, daí passou a importar os aparelhos e discos gravados na Europa e nos Estados Unidos. Vendia tudo que chega-

va, especialmente as gravações de bandas militares e de árias de ópera.⁷

Em julho de 1901, tiveram início as negociações entre Fred Figner e Frederick Prescott, fundador da Zonophone International, em Berlim, para viabilizar a gravação da música brasileira com a nova tecnologia. Em dezembro, fechadas as bases do acordo, Prescott enviou ao Rio de Janeiro um técnico, o sr. Hagen, com a missão de gravar 175 chapas de sete polegadas e 75 de dez polegadas, no estúdio improvisado por Figner nos fundos da casa n. 105 da rua do Ouvidor. Entre abril e maio, veio novo especialista, o sr. Pan-coast, que gravou nada menos que 187 chapas de sete polegadas e 321 de dez polegadas. As ceras gravadas eram remetidas por navio para a fábrica da Zonophone, onde os discos eram prensados.

Assim começou a história do disco no Brasil, utilizando o sistema mecânico de gravação em 78 rotações por minuto, e por mais de dez anos as bolachas de cera viajaram de navio para serem prensadas lá fora. Só no final de 1913, Figner conseguiu realizar o sonho de atuar sobre todas as fases da produção, inaugurando aqui a fábrica Odeon.

Durante a fase mecânica (1902-1927), foram gravados no Brasil cerca de sete mil discos, dos quais mais da metade pela Casa Edison. Outros selos surgiram no período

⁴ O fonógrafo, inventado por Thomas Edison em 1877, gravava e reproduzia sons usando como suporte um cilindro, que depois de gravado era chamado “fonograma”.

⁵ Informações colhidas de anúncios da Casa Edison, publicados no jornal *Correio da Manhã* em dezembro de 1901 e janeiro de 1902, respectivamente.

⁶ No gramofone, inventado por Emil Berliner em 1887, os sons eram gravados por uma agulha num disco plano coberto de cera. Esse disco era depois usado como matriz para a prensagem dos exemplares.

⁷ FRANCESCHI, Humberto. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2001, p. 75.

– como Faulhaber, Favorite, Victor Record, Columbia, Brasil, Popular, Jurity, Imperador, Phoenix e Gaúcho, entre outros. Mesmo perdendo quantitativamente para a gravadora de Figner, eles foram responsáveis por registros preciosos. Os discos mecânicos, em especial os dos primeiros anos, são os mais raros, e muitos podem mesmo ser considerados perdidos. São gravações de valor inestimável, pois registram repertório e formas de interpretar praticados ainda no século XIX, período em que nossa identidade musical começou a se definir. Daí a grande preocupação de colecionadores e pesquisadores em localizar e preservar os exemplares remanescentes.

Foi também Fred Figner quem inaugurou a gravação elétrica no Brasil, em meados de 1927, dois anos depois do lançamento da nova tecnologia nos Estados Unidos. Durante a fase elétrica (1927-1964), foram gravados aqui cerca de 28 mil discos, dos quais quase cinco mil lançados pela Odeon.

Entre 1933 e 1948, Odeon, Victor e Columbia controlaram o mercado fonográfico, em perfeita sintonia com os sucessos que o rádio produziu em sua fase áurea. É a época dos grandes cantores e das orquestras mantidas pelos estúdios de gravação, reinado do samba e da marchinha. Mas os anos seguintes foram de declínio comercial da música brasileira:

[...] inicia-se uma verdadeira invasão de ritmos e melodias estrangeiras, com imediato reflexo no trabalho de nossos compositores, arranjadores e intérpretes. [...] É nesses anos

– mais precisamente a partir de 1948 – que o sucessivo aparecimento de novas gravadoras (Star, Sinter, Todamérica etc.) aumenta o número de marcas para mais de 150, em 1963.⁸

O primeiro disco brasileiro de 33 rotações foi lançado pela Sinter em 1951. De início a nova tecnologia competiu muito timidamente com a antiga, mas a partir de 1958 os 78 rpm foram definitivamente suplantados.

Diferentemente dos discos de 78 rotações, gravados diretamente na cera, os de 33 eram registrados primeiramente em fita magnética, e a partir desta produzisse a matriz para prensagem. Este é certamente um dos fatores que contribuíram para a maior preservação das gravações em 33 rpm, além do material mais leve e resistente dos discos e, em certa medida, de uma possível conscientização das gravadoras quanto à sua responsabilidade.

As matrizes de 78 rotações, infelizmente, desapareceram. Restaram os discos propriamente ditos e, mais do que isso, o incansável empenho de colecionadores de todo o país. Em 1975, como resultado do I Encontro de Pesquisadores da Música Popular, em Curitiba, eles conquistaram o apoio da Funarte para produzir o primeiro catálogo da *Discografia brasileira 78 rpm*, publicado em 1982:

Já nos anos 30, Almirante fazia uma discografia de maneira simplificada, anotando, apenas, o número do disco, repertório, gênero e data do lançamento; em 1956, Nirez (em Fortaleza) iniciava seu levantamento, incluindo, além dos

8 SANTOS, Alcino et al. *Discografia brasileira 78 rpm, 1902-1964*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982, v. I, p. VII.

dados acima, o nome do intérprete; na mesma época, Gracio (em Natal) e Alcino (em Taubaté) passariam a se interessar pelo assunto, reunindo-se a Nirez num intercâmbio de dados; finalmente, em 1968, seria a vez de Jairo (no Rio de Janeiro) – com a valiosa colaboração de Almirante e seu arquivo – que iria integrar-se ao grupo em 1973. Residindo em região onde se localizam as melhores fontes de pesquisa, Jairo teria condições de elaborar um trabalho mais completo, o qual, acrescido do item “número de matriz”, sugerido pelo Nirez, resultaria no catálogo em sua forma definitiva.⁹

Este monumental trabalho tornou-se obra de referência para colecionadores e pesquisadores da música brasileira. Depois de sua publicação, Nirez dedicou mais sete anos a produzir a versão digital, reunindo todas as informações num banco de dados que vem sendo permanentemente atualizado e enriquecido com novas descobertas.

Sobre a música popular

Enquanto no contexto erudito a partitura é um documento essencial, chegando mesmo a confundir-se com a obra da qual é portadora, a identidade da composição popular é associada fundamentalmente à sua melodia. Assim, tudo que se pode agregar a uma linha melódica para que ela se torne um fato musical completo – base rítmica, harmonia, contracantos, partes acessórias

etc. – vai além do campo de ação do compositor e passa a ser função do intérprete ou, mais formalmente, do arranjador. Isto é fácil de constatar se confrontarmos duas ou mais execuções de uma música por intérpretes diferentes: a melodia é a mesma, mas pode receber tratamentos radicalmente distintos, sem que isso configure ameaça à integridade da composição.

Esta característica confere à interpretação – e em particular ao seu registro, a gravação – relevância redobrada. Se até a chegada do século XX o único modo de se perpetuar uma composição era a transmissão oral ou escrita, o que vemos a partir daí pode ser considerado uma verdadeira revolução. No Brasil especialmente, onde a gravação fonomecânica foi rapidamente assimilada, tanto pela classe musical como pelo público consumidor, a expressiva produção fonográfica dos anos 1900 a 1950 possibilitou o acesso das novas gerações ao repertório e às práticas interpretativas de um período essencial para a compreensão do que hoje entendemos como música popular brasileira.

Atuação do Instituto Moreira Salles (IMS)¹⁰

Inaugurada no ano 2000, a Reserva Técnica Musical do IMS tem sob sua guarda 15 acervos, entre eles os de Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Pixinguinha, nomes seminais de nossa música popular,

⁹ Ibidem, p. I. O texto cita Almirante – Henrique Foreis Domingues (1908-1980) – e os coautores da *Discografia*, Miguel Ângelo de Azevedo, o Nirez (1934-), Gracio Guerreiro Barbalho (1917-2003), Alcino de Oliveira Santos (-1996) e Jairo Severiano (1927-).

¹⁰ O Instituto Moreira Salles (IMS) é uma instituição cultural sem fins lucrativos, e dedica-se à guarda e difusão de acervos nas áreas de fotografia, iconografia, literatura e música.

e os de José Ramos Tinhorão e Humberto Franceschi, colecionadores e pesquisadores com valiosos serviços prestados à preservação da cultura brasileira em geral, e da música em particular.

O acervo fonográfico tem atualmente cerca de vinte mil discos de 78 rpm, sendo que as coleções Franceschi e Tinhorão comparecem com seis mil cada, e nos oito mil restantes estão reunidos diversos conjuntos menores, recebidos em doação nos últimos anos. As duas coleções principais foram inteiramente digitalizadas em 2002 e as gravações estão disponíveis para pesquisa e audição pela internet, no site do Instituto.

Em 2010, a Reserva Técnica Musical (RTM) ganhou seu próprio estúdio e o processo de digitalização passou a ser feito internamente. Assim, as novas coleções são higienizadas, inventariadas, e seguem para digitalização os discos ausentes no conjunto Tinhorão/Franceschi. Nesse processo, o acervo digital já foi ampliado em mais de duas mil gravações.

Dos colecionadores da nova geração recebemos, vez por outra, o pedido de digitalização de um disco recém-descoberto. Foi o caso das gravações de Chiquinha Gonzaga, ao piano, encontradas por Gilberto Inácio Gonçalves num “disco popular” não lançado comercialmente. Casos assim são menos raros do que se imagina, pois tanto a gravação quanto

a prensagem eram, de início, processos muito artesanais, dando chance a trocas de rótulo, incoerências na numeração e outras tantas surpresas que tornam mais complexo – e certamente mais emocionante – o trabalho do colecionador.

Em 2015, Nirez (Miguel Ângelo de Azevedo) e seu filho Otacílio Azevedo Neto passaram a colaborar com a RTM como consultores para o acervo de 78 rotações. Com Nirez orientando os trabalhos de pesquisa e catalogação, e Otacílio os de digitalização e restauração de áudio, estamos caminhando para criar, em 2017, um portal dedicado à *discografia brasileira em 78 rpm*, onde o IMS buscará congregar instituições públicas e privadas, colecionadores e pesquisadores, em torno da recuperação deste patrimônio único. A médio e longo prazo o objetivo será reunir todos os discos conhecidos em um grande banco de dados, disponibilizando, além das gravações, as imagens dos rótulos e todas as informações que possam ser levantadas sobre cada fonograma.

Longe de ser tarefa simples, a empreitada exige um esforço coletivo. Mas a perspectiva de proporcionar a músicos, pesquisadores e apreciadores da música brasileira a experiência de ver reunidos, em um só endereço, cinquenta anos de história ricamente ilustrados com som e imagem, é o que deve inspirar o trabalho. Assim como nosso dever de preservar este grande legado para as gerações futuras.





A musealização de um patrimônio imaterial brasileiro

Nilcemar Nogueira

Doutora em Psicologia Social pela Uerj,
Diretora Executiva do Museu do Samba.

<i>Os tempos idos Nunca esquecidos Trazem saudades ao recordar É com tristeza que eu relembro Coisas remotas que não vêm mais Uma escola na Praça Onze Testemunha ocular E perto dela uma balança</i>	<i>Onde os malandros iam sambar Depois, aos poucos, o nosso samba Sem sentirmos se aprimorou Pelos salões da sociedade Sem cerimônia ele entrou Já não pertence mais à praça Já não é mais samba de terreiro</i>
---	--

(*Tempos idos*, DE CARTOLA E CARLOS CACHAÇA, 1961)

O Centro Cultural Cartola (CCC), criado em 2001 e sediado no bairro da Mangueira, na cidade do Rio de Janeiro, surgiu a partir da observação de que os processos de preservação de memória, de transmissão da história e dos saberes do samba carioca se encontravam profundamente fragilizados pela engrenagem comercial e turística a que foram subvertidos, principalmente nos redutos tradicionais dessa expressão cultural.

Reconhecido como Ponto de Cultura,¹ a instituição nasceu tendo como meta a preservação do legado de Cartola, um dos fundadores da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, parte de um gru-

po de escolas conhecidas como tradicionais, espaços assim reconhecidos pelos sambistas, onde é grande a luta pela preservação de valores essenciais da cultura do samba, e onde ainda transitam fundadores e seus familiares, que possuem alguma força política dentro dos seus núcleos, onde existe uma permanente tentativa de rememorar o passado e reforçar a importância de seus criadores.

A trajetória do patrono da instituição, Angenor de Oliveira, o Cartola, mistura-se à de vários músicos e compositores que viveram na mesma época e que compactuavam com ele o amor pelo samba. O artista constitui um dos exemplos mais represen-

¹ Pontos de Cultura são grupos, coletivos e entidades de natureza ou finalidade cultural que desenvolvem e articulam atividades culturais em suas comunidades e em redes, reconhecidos e certificados pelo Ministério da Cultura por meio dos instrumentos da Política Nacional de Cultura Viva. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/culturaviva>>. Acesso em: 16 jun. 2016.



tativos da inventividade musical das camadas humildes da população brasileira.

Desde sua criação, o CCC, além da implantação de um núcleo de pesquisa e documentação do legado de Cartola e do samba, mantém programas socioeducativos nas metas de estratégias de ação, fazem conhecer a história do samba e, por consequência, as condições de sobrevivência do povo negro; provocam um despertar nos sujeitos da “categoria sambista” e reforçam a importância do seu lugar de pertença, além de fazer com que esse segmento perceba seus direitos sociais e os negocie melhor, já que seus fundadores acreditam que a preservação de um

patrimônio está para além de garantia de suas práticas culturais.

O Centro Cultural Cartola foi proponente da candidatura das Matrizes do Samba² do Rio de Janeiro a Patrimônio Cultural do Brasil. Como proponente dessa candidatura, o CCC atuou na realização das pesquisas necessárias para sustentação do pedido encaminhado ao Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), órgão responsável pela aprovação da solicitação. O pedido do registro foi aprovado na 54ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, em 9 de outubro de 2007, a partir daí, a instituição proponente passou a ser espaço

² O termo “matrizes do samba” no Rio de Janeiro refere-se às formas de origem do samba consideradas primárias, que sustentaram e deram origem a variações da música e da dança: partido-alto, samba de terreiro e samba enredo. IPHAN. *Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro e samba-enredo*. Brasília: Iphan, 2014. p. 15.



de referência para a salvaguarda do samba e, desde janeiro de 2009, com o apoio do Iphan, ganhou o estatuto de Pontão de Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. Na opinião da pesquisadora e sambista Rachel Valença esse momento foi determinante para a trajetória da instituição como guardião do samba:

Além de dar condições para a criação, a produção, a apresentação e a difusão dessas matrizes do samba carioca, as ações promovidas pelo Pontão de Memória são dirigidas à pesquisa, reflexão e documentação; aquisição, organização, gestão, manutenção e recuperação de acervos; edição, reedição e distribuição de livros, periódicos especializados, CDs e DVDs; montagem de exposições; formação de plateia, transmissão do saber e troca de experiências. Graças à instalação do Pontão de Memória, o Centro Cultural Cartola pôde dar início à implantação do Centro

de Referência, Documentação e Pesquisa do Samba Carioca.³

Nesse contexto, foi implementado o projeto Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro e constituído o Núcleo de História Oral, com trabalho de coleta de depoimentos de sambistas considerados referência. No tocante às memórias de sambistas, cabe ressaltar que, por muito tempo, essas vozes foram marginalizadas e silenciadas, seja cultural, estética e/ou comercialmente, tendo em vista a conjuntura histórico-social brasileira. Mediante a escassez de registros sobre o samba a partir da ótica dos sambistas, a instituição atua como espaço de guarda dessas vozes excluídas e, ainda, como local de referência no fomento à luta pela preservação e valorização das memórias individuais e coletivas do samba. Mais de 100 registros de histórias de vida sendo

³ VALENÇA, Rachel. Pontão de memória do samba carioca. In: *Samba em revista*. Rio de Janeiro: Museu do Samba, n. 2, ago. 2009.

contadas por grandes sambistas de diferentes agremiações e formas de atuação no mundo do samba.

A ampliação da função do Centro Cultural Cartola como museu se deu em 2015, com o objetivo de trabalhar a memória como vetor de inclusão e de ser usada como forma de poder e de resistência.

O final do século XX é marcado por uma nova agenda que inclui a cobrança do direito da memória dos excluídos, cuja história ficou de fora das narrativas oficiais. Este período aponta para uma sociedade em mutação, cujas necessidades emanam da própria sociedade, principalmente no que diz respeito à inserção desses excluídos. A falta de celeridade nas respostas dos anseios dessa camada social fez nascerem os movimentos sociais das comunidades que abrigam os menos favorecidos cuja cultura ancestral reivindica seu direito à memória como forma de combate à desigualdade social.

O Museu do Samba, que nasceu tendo como meta a preservação do legado de Cartola, um líder comunitário da Mangueira, apresenta desafios como: redução de preconceito, promoção de cidadania, valorização e preservação da história do samba e de seus principais personagens, reforço da identidade da comunidade onde está inserido. E neste aspecto se apresenta em uma condição de vanguarda, alinhado a nova museologia.

A redefinição do conceito internacional de museu (desde 2007), a chamada “nova museologia”, preconiza que os museus devem envolver as comunidades a que servem. Sua função está para além dos objetos, pois envolve as práticas a eles associadas, ou seja, precisam de um contexto

e das memórias que os sujeitos constroem a partir do estímulo provocado.

Um museu é uma instituição sem fins lucrativos, permanente no serviço à sociedade e no seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e exibe a herança tangível e intangível da humanidade e de seu ambiente pelo propósito da educação, do estudo e do divertimento. (Icom, 2007)

Essa visão, que vem alargar o campo de atuação dos museus, é desafiadora, uma vez que as organizações do terceiro setor, por natureza, são instituições com limitados recursos financeiros e humanos.

O registro de uma prática social requer tratamento técnico e metodológico muito diferente dos tradicionalmente empregados, exigindo abordagem criativa e inovadora. O maior desafio está no envolvimento das comunidades. É justamente nesse ponto que o Museu do Samba sai em vantagem e vai, pouco a pouco, consolidando-se como um museu de vanguarda: inserido em uma comunidade, seio da produção do samba, cultura que atrai pessoas de diferentes grupos sociais e das diferentes bandeiras do samba.

O acervo do Museu do Samba conta com mais de 33 mil itens, que incluem fontes preciosas para a história do samba em variados suportes. Além da coleção Cartola doada por seus familiares, o acervo permanece em constante crescimento, devido às novas aquisições, mas principalmente pelas doações feitas pelos próprios sambistas. Boa parte do acervo iconográfico é composta por essas contribuições. Conta ainda com telas

de pintores sambistas, como Nelson Sargent e Mestre Caramba, e coleções de importantes sambistas como as portabandeiras Dodô da Portela e Vilma Nascimento (que, além de fotos, doaram indumentárias); da grande Dama do Samba da Estação Primeira de Mangueira, d. Zica; da coleção da jornalista Regina Zappa; fotografias da Estação Primeira de Mangueira, de seus baluartes, quadra e desfiles também fazem parte do acervo. O sambista do Império Serrano, Aluísio Machado, doou, voluntariamente, todo seu acervo pessoal ao Museu do Samba. Na entrada no Museu podemos encontrar parte da coleção bibliográfica do memorável carnavalesco Fernando Pamplona e do acervo pessoal do pesquisador Roberto Moura – ambas doados por seus familiares. Dentre essas ações de resgate, registro e difusão da memória do samba existem as produções próprias do Museu: a publicação *Samba em Revista*, documentários sobre o samba, CDs e DVDs. Portanto, por excelência, o reconhecimento do espaço como “lugar de memória” do samba tem possibilitado a incorporação de acervos elementares para história do samba e do carnaval.

Além de lugar de guarda, promove ações que respondem à função social de um museu de memória social, apoiado na trilogia território/patrimônio/comunidade, um lugar que resgata o passado para fazer entender o presente, que promove valores fundamentais de uma tradição. Uma iniciativa que não se fixa somente em estudos, documentos, mas que põe em prática ações que visam à salvaguarda do patrimônio imaterial e ao desenvolvimento social das comunidades do samba,

principalmente, pela garantia de respeito e direitos dentro e fora do contexto do samba. O espaço quer contribuir para redução da pobreza e violência, considerando o impacto que a instituição pode levar ao local onde está inserido.

Os grupos de sambistas não tinham dimensão da importância e mesmo do que significava ser patrimônio cultural do Brasil. Hoje, um grande número deles começa a lutar para que não se apaguem as memórias afetivas; entendem que o carnaval e os desfiles das escolas de samba – que colocam o patrimônio em movimento processual – garantiram visibilidade aos corpos e a certeza de que o fortalecimento do grupo é essencial.

É preciso refletir sobre como esses corpos apresentam-se, que lugar estão ocupando, que poder de voz eles têm. O aprendizado pode demorar décadas, pode-se estar dez, vinte anos no samba e não conhecer seus fundamentos. Hábitos e costumes que nunca fizeram emergir a necessidade de explicar seus sentimentos e movimentos corporais; afinal é contínua a luta para o sambista não se deixar engessar em sua criatividade, para saber comunicar-se com o mundo e ter coragem de mudar o seu modo de viver, de cantar, de dançar, mesmo submetidos a agruras e à subversão. Mas, como na canção de Nelson Sargent, o “Samba agoniza mas não morre”:

Samba, inocente pé no chão
A fidalguia do salão
Te abraçou, te envolveu
Mudaram toda a sua estrutura
Te impuseram outra cultura
E você nem percebeu

Atualmente, faz-se necessário conhecer a trajetória do samba e seus aspectos fundamentais, para que a “espetacularização” – a festa como ritual aberto – sirva para mostrar a sociedades mais amplas os vários aspectos da cultura brasileira.

Outro papel importante do Museu do Samba é o de catalisador, como um espaço que sensibiliza para a reflexão sobre a importância do patrimônio imaterial como um modo de viver de seus detentores, sobre a ameaça a que estão expostas essas expressões culturais, ameaças de descaracterização ou de perda de sua essência; ou ainda da exploração de seus agentes, daí a necessidade de atividades envolvendo pesquisas, estudos e fóruns de discussões.

A realização de seminários, encontros e debates tonou-se palco de discussões importantes para a reflexão das situações difíceis a que têm sido submetidos os sambistas, com perda de força em seus

núcleos centrais e em seus lugares de práticas, como as escolas de samba.

Exatamente pela perda de espaço de vivência, o Museu do Samba cumpre um dos mais importantes papéis, ao efetivar-se como lugar de encontro onde as comunidades do samba podem exprimir seus anseios, transmitir conhecimento, resgatar práticas, fazer circular a tradição. Ali, o resgate da memória do samba carioca se dá de maneira plena: na reunião e na catalogação de documentos, na tomada de depoimentos, na identificação, instituição e salvaguarda de arquivos; enfim, o que pretende, de forma geral, é denunciar e reparar o coeficiente de barbárie subjacente a boa parte daquilo que comumente se entende por “cultura brasileira”.

É o lugar, portanto, que o sambista, tanto o de primeira hora (da virada dos séculos XIX e XX) quanto os seus sucessores (immediatos ou de gerações mais recentes) têm espaço cativo para manifestar,





fazer soar e ecoar sua arte, seu discurso e sua voz. Sem intermediários, sem traduções pretensiosas e preconceituosas. Livre do jugo de atores estranhos ao mundo do samba – personagens tantas vezes a ele impostos como indispensáveis para a valoração positiva dessa manifestação artística e cultural, em si mesma tão rica e original. Essa é, sem dúvida, uma forma de buscar a “redenção” e de reconhecer o protagonismo dos agentes que deram vida e forma ao gênero musical mais tipicamente brasileiro. Mas essa é ainda uma forma parcial.

“Tempos idos”, tempos vindos

As peculiaridades da pós-modernidade demandam muita agilidade de quem queira pensar questões identitárias e culturais. A globalização político-econômica, a rapidez vertiginosa do fluxo de informações, a (aparente) diluição das fronteiras geográficas, o acirramento das tensões étnicas, de gênero, de classe e de credo religioso em várias partes do mundo, tudo isso faz com que dificilmente se pos-

sa apelar com sucesso para algum tipo de essencialismo cultural. Em seu livro *Da diáspora: identidades e mediações culturais* (2013), Hall, apontado como “pai” dos estudos culturais, sintetiza de maneira lapidar algumas searas pelas quais o Museu do Samba tem andado, no constante exercício dialético de buscar promover o encontro entre passado, presente e futuro. Diz o sociólogo:

As estratégias culturais capazes de fazer diferença são o que me interessa – aquelas capazes de efetuar diferenças e de deslocar as disposições do poder. Reconheço que os espaços “conquistados” para a diferença são poucos e dispersos, e cuidadosamente policiados e regulados. Acredito que sejam limitados. Sei que eles são absurdamente subfinanciados, que existe sempre um preço de cooptação a ser pago quando o lado cortante da diferença e da transgressão perde o fio na espetacularização. Eu sei que o que substitui a invisibilidade é uma espécie de visibilidade cuidadosamente regulada e segregada. Mas simplesmente menosprezá-la, chamando-a de “o mesmo” não adianta. Depreciá-la des-

se modo reflete meramente o modelo deles, nossas identidades no lugar das suas – a que Antonio Gramsci chamava de cultura como ‘guerra de manobra’ de uma vez por todas, quando, de fato, o único jogo corrente que vale a pena jogar é o das ‘guerras de posição’ culturais. (HALL, 2013, p. 377)

Ora, como o samba é uma forma de expressão originalmente negra (então praticado majoritariamente por gente pobre), as tensões sociais que desde sempre o cercaram podem ser entendidas, também e desde sempre, como um prenúncio, a menor tensão da atual condição pós-moderna.

Vale lembrar que o povo brasileiro, em fins do século XIX, já muito miscigenado com a mistura de indígenas, europeus e africanos, tornou-se ainda mais mestiço com a chegada de grandes contingentes de novos imigrantes europeus (de várias regiões da Europa, não só mais do leste) e de asiáticos. Nesse cenário, uma manifestação cultural originária dos extratos sociais menos prestigiados teve de conviver, ao longo de sua história, com a negação, a proibição, a regulação, a co-optação e a louvação.

Foi nesse espaço nebuloso – muito parecido com o descrito por Hall – que o samba caminhou. Sabedor de tudo isso, no Museu do Samba se mantém vivo o compromisso de levar a educação patrimonial para crianças, adolescentes e jovens, justamente para não deixar que o rompimento do “fio da espetacularização” – a atual banalização do samba, sobretudo devido à sua manifestação mais propagandeada, o desfile das escolas de samba durante o carnaval – implique,

para as novas gerações, a perda do fio da memória. O Museu do Samba realiza programas de educação patrimonial voltados para a memória do samba, em uma integração presente e passado e em projetos de instrução, formação e capacitação no formato de escolinhas, oficinas as mais variadas e mediação de visitas à exposição.

Hall (2013) observa que a subvenção para projetos assim é sempre pouca. Além disso, a regulação é mesmo constante e a luta contra a “invisibilidade” é árdua e desgastante. Entretanto, as “guerras de posição cultural”, como todas as demais guerras, exigem sacrifícios e boas estratégias.

Em dezembro de 2014, o Centro Cultural Cartola conseguiu fechar uma parceria com a Ford Foundation, voltada para uma nova abordagem estratégica, que inclui toda a parte de desenvolvimento organizacional (gestão, governança), com efeitos sobre marketing, projetos e mobilização de recursos. Outro grande desafio é a sustentabilidade da instituição, uma vez que a principal fonte de recursos advém de convênios com órgãos públicos, mobilizando a equipe para o cumprimento de normas burocráticas que regulam sua aplicação, impedindo maiores avanços nas ações consideradas urgentes e prioritárias. O desafio que se apresenta é a reconfiguração do desenvolvimento institucional para ampliação, consolidação e sustentabilidade. Tudo baseado numa missão sociocultural. Diferente do que inicialmente foi pensado, o CCC não está mais vinculado apenas às figuras de Cartola e da Mangueira; atingiu uma responsabilidade sociocultural e econômica sobre o samba e ganhou

reconhecimento em várias esferas, inclusive internacional.

Desde 2015, já atuando em prol de um novo conceito institucional, o Museu do Samba vem cautelosamente construindo uma transição para uma instituição cujo mandato é significativamente mais abrangente do que o anteriormente exercido pelo Centro Cultural Cartola. Dado o impacto do trabalho do museu pela salvaguarda do legado do samba e seus agentes, o Museu do Samba vem assumindo centralidade nas costuras e engajamento dos diversos *stakeholders* ligados ao samba não só no Rio de Janeiro, mas também em todo o Brasil.

O Museu do Samba entende que um dos legados centrais do samba é seu alto potencial como transformador e aglutinador social. Mais que uma manifestação artística, o legado do samba emana da interconexão entre as estruturas sociais, laços afetivos e heranças culturais de suas comunidades afrodescendentes de origem. A invisibilidade das narrativas destas comunidades marginalizadas da memória oficial, como descrita neste texto, é um fenômeno que afeta a todos os brasileiros igualmente – pois não só as comunidades excluídas são privadas da visibilidade e dignificação de suas memórias, mas também esta invisibilidade continua a privar sistematicamente, conscientemente ou não, o restante da sociedade brasileira do entendimento de sua memória coletiva e identidade integral, já que nossa cultura é inegavelmente fruto da soma de todas estas partes, sejam elas oficialmente reconhecidas ou não.

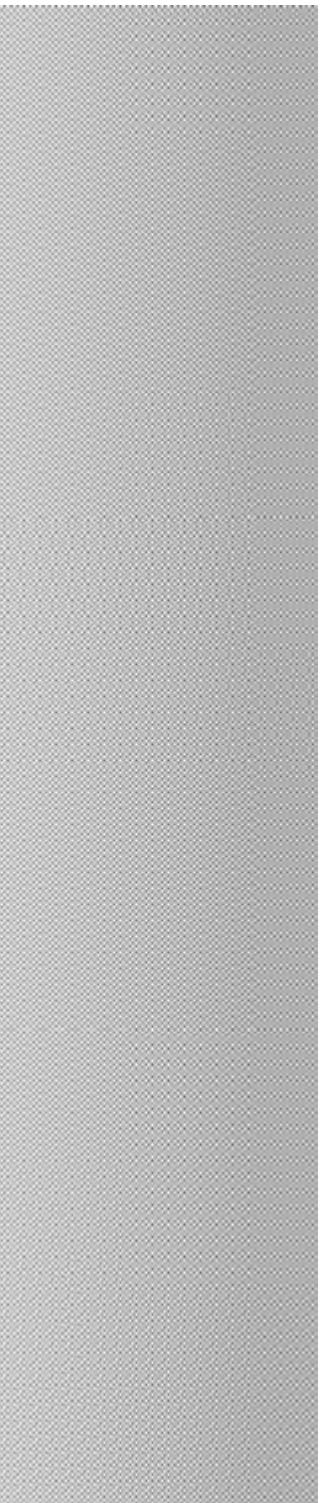
Desta forma, o Museu do Samba assumiu para si o propósito ambicioso de

contribuir para a reavaliação do que é ser brasileiro por meio do legado e da história do samba e seus agentes e empoderar a comunidade afrodescendente na sociedade brasileira. Este mandato faz do Museu do Samba um importante agente cultural nos âmbitos regional, nacional e internacional. Esta ambição é amparada pelo conceito do desenvolvimento de museus socialmente responsáveis, um movimento museológico de vanguarda que vem ganhando força na comunidade internacional, amparado em um conjunto distinto de valores que dão forma a sua prática e perspectivas. Com base nestes valores, o Museu do Samba se apresenta um museu inclusivo, que busca representar toda a sociedade em suas coleções, exposições, displays e atividades – e não somente voltado para as comunidades que o visitam. Entender as reais necessidades de suas comunidades e facilitar sua participação nas decisões e dia-a-dia do museu, além de fazer com que suas vozes sejam ouvidas, são aspectos centrais dos propósitos que o Museu do Samba pretende estabelecer. Olhar para além de seus muros e mandatos tradicionais, oferecendo serviços necessários para a obtenção dos impactos sociais identificáveis e mensuráveis, assumindo posicionamentos éticos e não se esquivando de assuntos contemporâneos, desafiadores e provocadores. Um Museu de posicionamento firme em relação a questões importantes para o Brasil de hoje (direitos humanos, desigualdade social, preconceito, racismo, sexism e violência), proativo e não passivo, que se envolve em práticas consistentes de *advocacy*.

Pensando sempre nas implicações éticas de seu trabalho e estando alerta a diferenças e sensibilidades culturais. Estes valores permeiam todas as atividades do Museu do Samba, e já são ponto de partida para o processo de profunda revisão e planejamento pelo qual o Museu do Samba está passando no ano de 2016 para tornar-se uma instituição à altura dos sonhos de sua comunidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, M. O samba carioca e o legado da última geração de africanos escravizados do sudeste. *Samba em Revista*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola, ano 6, n. 5, ago/2004.
- ANDRADE, Melissa M. de Freitas. *Negritude em rede: discursos de identidade, conhecimento e militância*. 2012. Dissertação (Mestrado em Educação) – Departamento de Educação – Universidade de São Paulo, São Paulo.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Reis, Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Editorial UFMG, 1998.
- BLAKE, J. Unesco's 2003 convention on intangible cultural heritage – the implications of community involvement in 'Safeguarding'. In: _____. *Intangible heritage* (a cura di L. Smith e N. Akagawa). Londres: Routledge, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- _____. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk, 2006.
- BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília: Senado, 1988.
- _____. Decreto lei n. 3.551, de 4 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm>. Acesso em: 9 fev. 2013.
- _____. Parecer n. 004/07 – DP – Registro das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro/RJ: partido alto, samba de terreiro e samba enredo. Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=1389>>. Acesso em: jun. 2013.
- CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- CARVALHO, Ana. *Os museus e o patrimônio cultural imaterial: estratégias para o desenvolvimento de boas práticas*. Lisboa: Edições Colibri; CIDEHUS-Universidade de Évora, 2011.
- CAVALCANTI, M. L. V. de C. FONSECA, M. C. L. *Patrimônio imaterial no Brasil: legislação e políticas estaduais*. Brasília: Unesco, 2008.
- CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS (Icom). *Discurso de encerramento da Nona Conferência Geral do Icom*. 1971.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. SOVIK, L. (org.). Tradução: Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- _____. Que "negro" é esse na cultura popular negra? In: _____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- IPHAN. *Programa Nacional do Patrimônio Imaterial*. Brasília: Iphan/MinC, 2008.
- _____. *Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro*: partido-alto, samba de terreiro e samba-enredo. Brasília: Iphan, 2014.
- INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. *Icom Statutes*. Viena: Icom, 2007. Disponível em: <http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Statuts/statutes_eng.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2015.
- MINISTÉRIO DA CULTURA. *O que é um ponto de cultura?* Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura/apresentacao>>. Acesso em: 16 jun. 2016.
- MOURA, Roberto. *Cartola: todo tempo que eu viver*. Rio de Janeiro: Corisco Edições, 1988.
- _____. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- NOGUEIRA, Nilcemar (2015). *O Centro Cultural Cartola e o processo de patrimonialização do samba carioca*. 2015. Tese (Doutorado em Psicologia) Instituto de Psicologia – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- UNESCO. *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*. Traduzido de documento originalmente publicado pela Unesco sobre o título: Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, Paris, 17 October 2003. Tradução feita pelo Ministério das Relações Exteriores, Brasília, 2006. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/001325/132540por.pdf>>. Acesso em: 20 maio 2016.





El área de acervos del Centro de Capacitación Cinematográfica en México

Sandra Alondra Aguiñiga Quintana

Lic. en Bibliotecología y Estudios de la Información (UNAM), bibliotecaria y catalogadora (Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C.).

Circe Itzel Sánchez González

Lic. en Bibliotecología y Estudios de la Información (UNAM), bibliotecaria y catalogadora (Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C.).

Introducción

Debido a los acelerados cambios – especialmente tecnológicos – por los que atraviesan los recursos de información (materiales cinematográficos, libros, publicaciones periódicas, archivos digitales, etc.), se ha hecho imperante que las pautas referentes a la descripción y normalización documental tengan la capacidad de adaptarse y adecuarse a las necesidades actuales de organización de dichos recursos. Estas modificaciones también hacen necesario considerar elementos nuevos en la descripción catalográfica en convivencia con elementos preliminares, pero que en algunos casos han cambiado su terminología, características y alcances.

Por otra parte, haciendo especial hincapié en la conservación del medio ambiente y la constante actualización de estas pautas, es que ahora permiten su consulta y aplicación no necesariamente en formato impreso, sino ahora en entornos digitales soportados en Web. Ya que esto facilita, agiliza y garantiza su acceso e implementación en las actividades propias de la descripción y organización documental.

En definitiva, estos cambios hacen imperativo implementar nuevas formas de trabajo, terminología, normatividad y herramientas tecnológicas que permitan la óptima organización de la información de nuestros acervos institucionales. Ya que de lo contrario, se reflejará en un creciente rezago y autolimitación de la información en detrimento de la comunidad de usuarios a la que dirigimos nuestros servicios.

Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C.



**Centro de Capacitación
Cinematográfica, A.C.**

El Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C. (CCC) se funda en 1975 por los cineastas Carlos Velo y Luis Buñuel, el Lic. Rodolfo Echeverría Álvarez, el Mtro. Manuel González Casanova, entre otros. Su objetivo es formar cineastas de alto nivel profesional en las áreas técnicas y artísticas de la cinematografía nacional,

en la que inciden de manera multidireccional su actividad académica, su labor de producción y su difusión cultural.

El CCC se encuentra adscrito a la Secretaría de Cultura (México) y está considerada como una de las 15 mejores escuelas de cine en el mundo¹. Pertenece al Centre International de Liaison des Ecoles de Cinéma et de Télévision (CILECT) a través del cual se han impulsado diversos proyectos en conjunto con otras escuelas afines.

Actualmente es dirigida por el Mtro. Henner Hofmann quien es miembro de la American Society of Cinematographers (ASC, EUA) y la Asociación Mexicana de Cinefotógrafos (AMC, México).

Producción filmica anual

A lo largo de sus 40 años de existencia, los estudiantes y profesores del CCC han desarrollado la producción cinematográfica de la institución. En la actualidad se cuenta con poco más de 500 ejercicios, los cuales ingresan anualmente al acervo de la siguiente manera:

15 Ficciones I (blanco y negro: 16 mm)

9 Ficciones II (color: 35 mm, 16 mm)

10 Documentales (35 mm, 16 mm y soportes digitales)

9 Tesis (35 mm y soportes digitales)

1 Largometraje Ficción (Ópera Prima) (35 mm y soportes digitales)

1 Largometraje Documental (Ópera Prima) (35 mm y soportes digitales)

Dichas producciones cinematográficas participan en aproximadamente 200 festivales nacionales e internacionales. Asimismo, se han obtenido cerca de 721 premios entre los que destacan: El Ariel (Ciudad de México), La Diosa de Plata (Ciudad de México), El Premio Mayahuel de Plata (Guadalajara, México), La Palma de Oro (Festival de Cannes, Francia), El Oso de Oro (Festival Internacional de Cine de Berlín, Alemania), y una nominación a los Premios Óscar (Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de Estados Unidos) en la categoría de Mejor Documental en 2015.

El área de acervos: biblioteca, videoteca, tránsito, rescate y conservación

El CCC cuenta con un valioso acervo bibliográfico especializado en cine y otros temas afines, así como una creciente producción filmica, videográfica, iconográfica y digital. Este se inició con una importante donación de libros pertenecientes a Carlos Velo y Tere Velo, por lo cual el área lleva sus nombres respectivamente. Se encuentra dividido en colecciones según su soporte y formato.

A partir del 2009 se reestructuró el área de acervos bajo la coordinación de Lisa Johnson, quien ha conformado un equipo de trabajo interdisciplinario cuyos integrantes son:

Víctor Pichardo (preservación digital de producciones del CCC), Isabel Huerta (auxiliar

¹ The Hollywood reporter (August 7, No. 25, 2015.). Hollywood, Calif. : Wilkerson Daily Corp.

administrativo, iconografía y tránsito), Víctor Huitrón (rescate y soporte técnico de equipos y materiales obsoletos), Robert Ascher (videotecario), Circe Sánchez (biblioteca y catalogadora), Alondra Aguiñiga (biblioteca y catalogadora) y Erendira Islas (conservadora de materiales filmicos en 16 y 35 mm, en bóveda climatizada).

En el 2010, su coordinadora gestionó la inscripción del CCC ante la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), que es la asociación de archivos de cine más importante del mundo. Actualmente reúne a 155 instituciones afiliadas (85 miembros y 70 asociados) localizadas en 74 países. Entre los objetivos de estas instituciones se encuentran el rescate, la restauración, la conservación, la organización documental y la divulgación de obras cinematográficas, así como de sus documentos asociados. Mismos que en conjunto conforman la historia de la cinematografía mundial, desde sus orígenes y hasta nuestros días.

Desde entonces el Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C. como miembro asociado activo de la FIAF, ha mantenido una amplia y directa participación ante la Comisión de Conservación y Preservación y la Comisión de Catalogación y Documentación.

Por otro lado, desde el 2012 el CCC se adhirió a la Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento (CLAIM). En ella participan archivos filmicos y diversas instituciones provenientes de países como: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, México, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay, entre otros.



En sus reuniones anuales se discuten los asuntos comunes de mayor interés respecto al estado, la conservación, la preservación, la organización, la catalogación y la difusión de los patrimonios cinematográficos nacionales.

En el caso particular de México, se conformó un grupo de trabajo interinstitucional en el que participan especialistas provenientes del Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C., la Cineteca Nacional, El Instituto Mexicano de Cinematografía y la Filmoteca de la UNAM.

Uno de los acuerdos de este grupo fue revisar la situación de la descripción de sus colecciones, con el fin de identificar diferencias y coincidencias para establecer términos comunes que permitieran el proceso de la organización documental de sus acervos cinematográficos y sus documentos asociados con base en las normas de catalogación internacionales vigentes.

A partir de diversas sesiones de trabajo se generó una Propuesta de Políticas de Catalogación para Materiales Cinematográficos, aplicando las pautas RDA, ISBD, MARC 21 y FIAF. En dicha propuesta, se establece además una matriz común en cuanto a la terminología y su aplicación en la descripción normalizada para la creación de sus registros catalográficos.

Este documento fue presentado y aceptado por unanimidad ante la Reunión de la CLAIM que se llevó a cabo en la Ciudad de Monterrey, Nuevo León en octubre de 2013.

El valor de la organización documental

El CCC, A.C. desempeña su labor académica y funge a la vez como productora y difusora de sus propias producciones cinematográficas por lo que en el Área de Acervos fue necesario entre otras cosas:

- a) Asegurar que la información de las producciones y sus documentos asociados quedarán disponibles en una plataforma de gestión de información conforme a los intereses y objetivos de la institución.
- b) Registrar, gestionar y normalizar la información catalográfica de sus diferentes colecciones conforme a las normas y políticas nacionales e internacionales de organización documental vigentes.
- c) Organizar y gestionar los procesos propios de la adquisición, la catalogación, la circulación, el control de autoridades, las estadísticas, etc., de todos sus materiales.
- d) Optimizar y agilizar la consulta y localización de la información por su comunidad de usuarios a través de un catálogo de acceso público en línea (OPAC).
- e) Asegurar la cooperación e intercambio de información catalográfica con otras instituciones similares.

Gracias a ello se han logrado crear y establecer registros normalizados de las producciones cinematográficas y de los documentos asociados, optimizando y agilizando todos los procesos y flujos de trabajo dentro del Área de Acervos del CCC. Además ha permitido una mayor comunicación con las diferentes áreas sustantivas dentro de la institución en beneficio de la comunidad de usuarios interna y externa; así como todos aquellos



interesados en el estudio e investigación de diversas temáticas asociadas a la industria cinematográfica.

Estas actividades han logrado posicionar al CCC como una institución de vanguardia ante la comunidad de archivos filmicos nacionales e internacionales. Además de ofrecer sugerencias y compartir aportaciones concretas dirigidas –entre otras- hacia la comunidad bibliotecaria y archivística de habla hispana.

Manual de procedimientos para la catalogación de materiales cinematográficos

Con base en las características de los diferentes soportes y formatos en que ingresan las producciones cinematográficas al acervo del CCC, fue necesario: revisar, analizar, normalizar e implementar la información catalográfica de sus distintas colecciones en un Sistema de Gestión de Unidades de Información (SGB) común que siguiera los acuerdos presentados durante la reunión de la CLAIM. Además de aplicar las nuevas pautas de catalogación de la FIAF (ahora basadas en FRBR, RDA, entre otras).



De tal suerte, en 2015 se solicitó la asesoría directa de la Coordinadora de la Comisión de Catalogación y Documentación de la FIAF, Nancy Goldman y su colaborador Michael Campos-Quinn; quienes recibieron, analizaron y aprobaron los ejemplos de los registros catalográficos que les fueron enviados.

En consecuencia, se elaboró un manual de procedimientos que tiene el *objetivo* de ser un *instrumento guía* para la creación de registros catalográficos *normalizados* de documentos de este tipo. Asimismo, ofrece una serie de referencias rápidas a las pautas de catalogación internacionales vigentes tanto para la descripción de los contenidos (películas, trailers, pruebas de cámara, material inédito, programas de televisión, etc.), de los soportes (rollos de película, cassetes de video, videodiscos, archivos de video, etc.), de los formatos (35 mm, 16 mm, Betacam, DVCAM, DVD, Blu-ray, DCP, etc.), así como de su apropiada transcripción, colocación y agrupación dentro de un sistema automatizado de gestión de información basado en metadatos, haciendo uso de la puntuación ISBD prescrita para ello.

De ahí que el manual se encuentra basado en las normas de catalogación internacionales vigentes que se describen a continuación:

FRBR (Requisitos Funcionales de los Registros Bibliográficos = Functional Requirements for Bibliographic Records): es un modelo conceptual del universo bibliográfico que ofrece una nueva estructura y terminología. Al tiempo que define los objetivos principales de los catálogos y se enfoca en las tareas del usuario: encontrar, identificar, seleccionar y acceder a todo tipo de recursos de información.

RDA (Recursos: Descripción y Acceso = Resources: Description and Access): pautas basadas en los Requisitos Funcionales de los Registros Bibliográficos (FRBR), Requerimientos Funcionales para la Creación de Registros de Autoridad = Functional Requirements for Authority Data (FRAD) y Reglas de Catalogación Angloamericanas (RCAA2) 2^a ed., que proporcionan un conjunto de instrucciones sobre el registro de datos que apoyan la descripción y localización de todos los tipos de contenidos y medios (recursos de información).

FIAF Moving Image Cataloguing Manual (publicado recientemente el 29 de abril de 2016): especifica los requisitos que permiten la descripción e identificación de los materiales de imagen en movimiento y define los elementos para su descripción. Este se fundamenta en el modelo FRBR, las pautas RDA y otras.

ISBD (Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada = International Standard Bibliographic Description): determina el conjunto de datos que se deben registrar o transcribir en un orden específico como base para la descripción de un recurso que se está catalogando.

Emplea puntuación prescrita como medio para reconocer y mostrar este conjunto de datos y hacerlos comprensibles independientemente del idioma en el que se realice su descripción.

MARC 21 (Machine Readable Cataloguing): es el formato electrónico universal que permite crear registros bibliográficos legibles por un sistema automatizado de gestión de bibliotecas (u otro tipo de unidad de información).

Es importante aclarar que este manual de procedimientos aún se encuentra en desarrollo, revisión y aprobación. Ya que fue entregado en junio de 2016 en el 72º Congreso de la FIAF (Bolonia, Italia), a la nueva Coordinadora de la Comisión de Catalogación y Documentación, Thelma Ross.

Es vital señalar que este documento no pretende contener ni reemplazar ninguna de las normas de catalogación internacionales en las que se encuentra basado y descrito. Por el contrario, su intención fundamental es ofrecer una serie de referencias rápidas a dichas pautas para su posterior consulta directamente en las

plataformas que ofrece cada una de ellas. Esto, considerando los avisos legales y de privacidad, correspondientes.

Seminario-Taller de Catalogación de Materiales Cinematográficos: FIAF-RDA

De acuerdo al interés del equipo del Área de Acervos del CCC de compartir los conocimientos y experiencias adquiridos durante la creación de los registros catalográficos de los materiales cinematográficos; en diciembre de 2015 la presidenta de la CLAIM y el director del CCC acordaron impartir un curso de catalogación especializado en este tipo de documentos. Se logró además obtener la subvención del Programa Ibermedia-Escuela sobre Ruedas y el apoyo de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos.

En consecuencia, se invitó a colaborar en la coordinación de dicho curso, al jefe del departamento de catalogación de la Filmoteca de la UNAM, Ángel Martínez.

Por consiguiente, el curso denominado: "Seminario-Taller de Catalogación de Materiales Cinematográficos: FIAF-RDA", fue gestionado por la jefa del Área de Acervos del CCC e impartido por las bibliotecólogas Alondra Aguiñiga y Circe Sánchez. Éste se llevó a cabo del 25 al 29 de abril del 2016 en el Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C.

Su objetivo principal consistió en incrementar el nivel de conocimientos y la aplicación de las normas de catalogación internacionales vigentes (FRBR, RDA, FIAF, MARC 21 e ISBD), dirigido a los catalogadores que colaboran en los Archivos Fílmicos pertenecientes a la CLAIM.

Se contó con la participación de 33 asistentes provenientes de 10 países de América Latina de las siguientes instituciones:

- Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken (Argentina)
- Arquivo Nacional do Brasil
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano
- Archivo Imagen (Costa Rica)
- Cinemateca Nacional del Ecuador
- Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C. (México)
- Filmoteca de la UNAM
- Instituto Mexicano de Cinematografía
- Cineteca Nuevo León (México)
- Filmoteca PUCP (Perú)
- Archivo General de Puerto Rico
- Archivo Histórico del Museo de la Palabra y la Imagen (El Salvador)
- Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra (Uruguay)

Cabe señalar que en la actualidad, esta labor ya está siendo implementada en algunos de los archivos fílmicos asistentes, como parte de la actualización y mejora de los procesos de organización documental de sus colecciones. Por otra parte, es importante destacar que esto se ha llevado a cabo teniendo como base el material didáctico titulado “Manual de Procedimientos para la Catalogación de Materiales Cinematográficos” anteriormente citado.

En un cuestionario final de evaluación del Seminario-Taller se obtuvieron en general puntajes de 5 (Excelente) en un 98% de los aspectos que se indican a continuación:

- Organización, logística y desarrollo
- La temática y su aplicación
- Expectativas

- Tiempo de exposición
- Materiales didácticos
- Calidad del Seminario-Taller
- Instalaciones y espacios de trabajo
- Alimentación y servicio de café
- Desempeño y trato del personal a cargo

No obstante, algunos de los comentarios de los participantes coincidieron en:

- Reforzar y profundizar los conocimientos con mayor tiempo de prácticas
- Creación de tesauros especializados en cine a nivel latinoamericano
- El trato de los funcionarios fue fundamental para lograr los objetivos planteados
- El equipo de trabajo fue profesional y amable
- Se generaron nuevas expectativas para diversos cursos de capacitación
- Mantener la capacitación en forma colectiva y comprometida
- Continuar con la rigurosidad, organización y disciplina de trabajo

Al concluir el Seminario-Taller, el grupo de asistentes presentaron la propuesta -por unanimidad- de contar con un representante y/o enlace de CLAIM ante la Comisión de Catalogación y Documentación de la FIAF; invitando a las instructoras del seminario a proponerse para ello.

Conclusiones

En definitiva se constata que la aplicación de las pautas internacionales de la organización documental hace posible, entre otras actividades, la correcta organización, identificación, selección, acceso y difusión de los distintos materiales que conforman

los acervos. Además con ello será posible el intercambio de información de tales obras y manifestaciones cinematográficas entre instituciones de la misma naturaleza; a partir de que se establezcan acuerdos, normas y políticas para dichos fines.

Se invita a la comunidad bibliotecaria y archivística a establecer y/o buscar apoyos de financiamiento para poder continuar con la capacitación que tuvo su iniciativa en el Programa Ibermedia-Escuela sobre Ruedas; ya que ha dado su último apoyo a este seminario. Más aún se espera reforzar y continuar el trabajo colaborativo y comprometido para estos fines a nivel nacional e internacional, en favor del patrimonio audiovisual en su conjunto.

Para ello, se sugiere el desarrollo de una estrategia de sensibilización dirigida a los creadores, las autoridades institucionales, los investigadores, así como a todos aquellos interesados en dicho patrimonio acerca de la ardua labor y el valor de las actividades y retos que im-

plican la preservación, la conservación, la organización y difusión de estos materiales y contenidos. Además de lograr la formación y el reconocimiento de los profesionales dedicados a éstas actividades, principalmente en América Latina.

Agradecimientos

Se extiende un profundo agradecimiento a los especialistas en la materia Nancy Goldman, Michael Campos-Quinn y el Mtro. Ageo García por sus valiosas aportaciones y sugerencias que fueron y serán vitales para la construcción de este importante trabajo colaborativo.

Asimismo, se agradece al equipo del Área de Acervos del CCC, así como a todas las autoridades de la institución por el constante trabajo, apoyo y compromiso para con todas las actividades que se realizan cotidianamente en beneficio de la comunidad de usuarios a la que dirigimos nuestros esfuerzos mutuos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FEDERACIÓN INTERNACIONAL DE ASOCIACIONES DE BIBLIOTECARIOS Y BIBLIOTECAS. (2004). *Requisitos Funcionales para los Registros Bibliográficos*: informe final. La Haya, Holanda: IFLA.
- FEDERACIÓN INTERNACIONAL DE ARCHIVOS FÍLMICOS. (s. f.). *What is FIAF? Fédération Internationale des Archives du Film*. Consultado en: http://www.fiafnet.org/index_es.html
- INTERNATIONAL FEDERATION OF FILM ARCHIVES-FIAF. *Moving Image Cataloguing Manual*. Consultado en: http://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/E-Resources/Commission-And-PIP-Resources/CDC-resources/FIAF_Moving_Image_Cataloguing_Manual_2016.pdf
- INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS. (2011). *ISBD: Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada*. Consultado en: <http://www.ifla.org/files/assets/hq/publications/series/44-es.pdf>
- LIBRARY OF CONGRESS. *MARC 21 format for bibliographic data*. Consultado en: <https://www.loc.gov/marc/bibliographic/>
- RDA Toolkit: Resource, Description and Access (2015). Consultado en: <http://access.rdatoolkit.org/>
- TILLET, B. (s. f.). *RDA: Recursos, Descripción y Acceso: cambios en las pautas de catalogación y desafíos para su implementación. Documentos y enlaces para la capacitación y difusión sobre RDA: Recursos, Descripción y Acceso*. Consultado en: http://www.loc.gov/aba/rda/RDA_es.html.
- GRUPO DE TRABAJO INTERINSTITUCIONAL DE CATALOGACIÓN. (2013). Propuesta de Políticas de Catalogación para Materiales Cinematográficos Basadas en el Manual de Catalogación de Imágenes en Movimiento de la FIAF : con referencias al formato MARC para datos bibliográficos.
- THE Hollywood reporter (August 7, No. 25, 2015.). Hollywood, Calif. : Wilkerson Daily Corp.





A propaganda da política: os filmes do Ipes

Viviane Gouvêa

Mestre em Ciência Política pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, pesquisadora do Arquivo Nacional e editora da revista Arquivo em Cartaz.

O QUE É O IPÊS

Inspirados nos princípios básicos desses dois grandes documentos, definidores e afirmativos da Democracia, e aceitando as teses, premissas e indicações nêles contidos é que nos reunimos, conscientes de nossa responsabilidade na vida pública do país, empresários e democratas para o progresso, na constituição do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES).

Em agosto de 1961 os países da América, entre eles o Brasil, elaboraram um documento - A Alia da Aliança para o Progresso - conhecida como declaração de Punta del Este que se pode qualificar como um instrumento perfeito para a concretização, em nosso Hemisfério, dos princípios contidos na Encíclica "Mater et Magistra".

Para ver,
julgar e agir
constituímos
o IPÊS

O Brasil precisa de você, Depende de mim, Portos paralíticos, Que é a democracia?, Criando homens livres... Estes são alguns títulos dos filmes criados pelo Ipes (Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais) no início dos anos 1960. Quinze filmes de cerca de dez minutos cada um dedicam-se a construir a imagem de uma nação de boa índole, cristã e avessa a conflitos, de um país carregado de potencial e pronto para o futuro que, no entanto, encontra-se dividido e ameaçado por forças extremistas que o empurram para a crise e o caos. Cinquenta anos depois, tais filmes nos dizem muito acerca de quem fomos e, também, de quem somos hoje: a força das imagens do subdesenvolvimento insistente e do progresso sonhado; o medo insidioso que se deixava entrever nas imagens de guerra e morte, sonorizadas de forma dramática; a ameaça nada velada nas palavras do locutor, descrevendo um futuro vermelho e negro a espreita, que dependia apenas da omisão do povo para cruzar definitivamente o caminho do país.

Os filmes produzidos pelo Ipes tinham por objetivo reforçar os medos presentes na sociedade brasileira e inseri-los em uma narrativa adequada aos interesses do Instituto, ou seja, promover uma noção bastante específica de democracia, desmobilizar (e demonizar) quaisquer movimentos sociais que se afastassem desta noção, e propiciar uma atmosfera adequada para a desestabilização de um governo que consideravam avesso a seus interesses, identificados com demandas populares percebidas como ameaçadoras.

O Ipes foi criado em 1961, aglutinando empresários, militares de alta patente,

intelectuais e profissionais liberais cujo objetivo manifesto era

coordenar o pensamento e a ação daqueles que não querem ficar de braços cruzados diante da catástrofe que nos ameaça [...]. Evitar que a difícil situação que o Brasil atravessa comprometa nossas instituições democráticas e tradições cristãs. [...]. Dar um conceito novo à democracia, ao desenvolvimento [...]. Através de uma competente equipe técnica e de serviços oferecidos, disseminar os princípios do Ipes entre a maioria do povo.

Se o instituto mostrava-se bastante claro quanto à sua missão e aos seus objetivos maiores, tanto seus métodos quanto as intenções subjacentes às suas propostas são percebidos apenas através da leitura da documentação que compõe seu fundo e de uma análise detida dos filmes que produziu.

Em 1974, dois anos depois do encerramento das atividades do Ipes, um dos seus membros, o general João José Batista Tubino, doou ao Arquivo Nacional material produzido pelo instituto ao longo de mais de dez anos. São documentos escritos e iconográficos, além de quinze filmes produzidos antes do golpe de 1964.

Embora relativamente pequeno, e longe de conter toda a documentação produzida pelo instituto em seus dez anos de atividade, o fundo é uma fonte impressionante de informações que nos ajudam a compreender a atuação de parcelas da elite nacional ao longo de três décadas: da gestão do golpe que derrubou João Goulart em 1964, à elaboração de propostas de políticas públicas e gestão concretizadas nos governos mi-

litares, passando pela participação nos órgãos públicos e pela propaganda intensa através de livros, filmes, cartilhas e panfletos, que procuravam desqualificar e demonizar governos populares e movimentos sociais, a documentação produzida pelo instituto expõe as intenções e concepções políticas desta elite.

Os filmes são emblemáticos. Em um dos primeiros (se não o primeiro), *O que é o Ipes*, imagens idílicas filmadas no Rio de Janeiro tomam a tela: a praia de Ipanema, montanhas cobertas de florestas e a narração ao fundo, descrevendo a terra em um tom muito semelhante à carta de Pero Vaz de Caminha. Banhistas brincam na praia, despreocupadamente, mas em menos de quinze segundos o tom se altera radicalmente: as brancas nuvens no céu tropical se fundem, escurecem e se transformam no rosto de Fidel Castro. É uma fotografia, assim como as imagens seguintes, que alternam tropas, protestos populares com diversas imagens de Castro e outros revolucionários cubanos. A música suave dá lugar a uivos e apupos de uma multidão indefinida, e o narrador silencia por alguns instantes. Depois da revolução cubana, surgem imagens (ainda fotografias) de Moscou, do líder soviético da época, Kruschev, e do seu antecessor, Stálin; Hitler discursando para uma multidão, e fotografias das atrocidades cometidas sob a suástica. São imagens perturbadoras que associam claramente conflitos sociais e violência extrema; é inquestionável que os regimes mostrados são indesejáveis e deletérios para a paz social. A revolução cubana é ainda muito recente, mas dela já se sabe o principal: sua filiação ao re-

gime soviético, em nada melhor do que o regime nazista.

As associações construídas pelas imagens e a atmosfera de ódio por elas evocadas funcionam como um poderoso aviso direcionado ao público alvo dos programas, que tradicionalmente já olhava com desconfiança para a ameaça constantemente apresentada nos filmes: o comunismo. É recorrente em muitos filmes (e publicações) o medo visceral que o Ipes tinha e buscava incutir em sua audiência da “ameaça vermelha”. No ambiente da Guerra Fria, a crescente polarização do mundo entre “mundo livre” e “comunista” intensificava a aversão a qualquer traço que fosse identificado como do inimigo, o que resultava em uma rejeição generalizada a qualquer proposta que viesse de setores populares, ou com eles identificados; a qualquer tipo de intervenção no setor produtivo; e até mesmo ao simples diálogo com os movimentos sociais.

“O Brasil vive momentos difíceis. As manifestações populares tornam-se cada vez mais agressivas [...]. A inquietação atinge os meios rurais”. O país atravessa um dos seus muitos períodos de instabilidade. Tradicionalmente, uma das formas de desqualificar as lutas sociais tem sido a de acusá-las de desunir o país e ameaçar a paz social com uma violência avessa a uma suposta índole pacífica do brasileiro, transformando demandas legítimas em fatores de desestabilização e fragmentação da nação. É uma narrativa que não encontra sustentação na nossa história, carregada de confrontos e repressão aberta e violenta àqueles que desafiam a ordem vigente. Mas foi durante muito tempo usada para evitar que

as classes populares se organizassem de forma autônoma e assumissem uma posição de maior enfrentamento.

O que é o Ipes continua a desfiar uma série de temas recorrentes nos filmes que produziu: enquanto o locutor alerta para a violência das manifestações populares, sucedem-se imagens de protestos e seus cartazes ameaçadores: “com a fome não se brinca”, e de camponeses de enxada na mão conversando entre si, um ar sério e compenetrado em seus rostos. O filme não precisa de palavras para mostrar que o homem do campo que se organiza oferece um enorme perigo para a “pacífica” sociedade brasileira. Toma a tela a imagem do perfil do território nacional, um mapa estilizado em negro, que é tomado por um enorme ponto de interrogação: é a “inflação desenfreada”, “o governo indeciso”, o “regime híbrido”; e a pergunta, “o que nós estamos fazendo para impedir que o país seja arrastado para um regime de extremos?”.

Os filmes eram dirigidos a uma plateia mista. Exibidos nos cinemas, em clubes sociais, em igrejas Brasil afora – em capitais, subúrbios, cidades pequenas e médias –, buscavam despertar ou intensificar no cidadão brasileiro o medo da desordem e caos social trazidos principalmente pela influência comunista, em oposição a um mundo tentador de ordem e progresso, ao alcance de cada um, bastando que trabalhassem com afinco e seguissem as receitas ministradas pelo Ipes. Tentavam engajar o que consideravam cidadãos “capazes” na defesa do Brasil “livre”: “não podemos ficar omisos” era a palavra de ordem, uma convocação à ação. A situação do Brasil

representava “um desafio para os responsáveis pelo destino do país”, leia-se, para os homens adultos, brancos, instruídos e, em geral, empresários ou profissionais liberais.

Muitas são as imagens recorrentes nos filmes reforçando as mensagens ipesianas: o trabalhador dedicado que, após um dia de trabalho árduo e honesto, em uma empresa moderna e conscientiosa, chega em casa para desfrutar da paz da sua família (o trabalho enobrece o homem, e a felicidade na esfera privada deve ser defendida a todo custo diante das agitações políticas das ruas); a atuação da igreja católica, essencial mediadora entre classes inherentemente colaborativas (os trabalhadores e os empresários), que às vezes entravam em desequilíbrio (em *O Ipes é o seguinte*, um exemplo é a cena em que um padre faz preleção em um bairro pobre, para pessoas humildes, que apenas ouviam de cabeça baixa, absorvendo as instruções do clérigo); a boa vida a almejar: o cinema, o clube, a praia, o futebol com os amigos (além, é claro, da já citada vida em família); o valor do trabalho (seja no campo, em construções na cidade, em laboratórios, na padaria, na fábrica); a importância do voto como instrumento primordial da verdadeira democracia, instrumento que nos iguala a todos e permite o acesso a uma vida melhor, inexoravelmente levando, em algum momento futuro, a um patamar de desenvolvimento similar às nações europeias e aos Estados Unidos. A vida como ela devia ser, como ela podia ser, ameaçada pelos extremismos (leia-se: movimentos sociais autônomos a exigir maior participação na riqueza nacional e

■ A atuação do IPES na vida nacional far-se-á sentir através da objetividade dos estudos que realizar e da clareza dos fins que se propõe alcançar.

Os empresários brasileiros estão confiantes em que podem contribuir de maneira eficiente para que o Brasil atinja, com sua colaboração no domínio das idéias e no plano das ações, resultados concretos na luta contra o subdesenvolvimento. Desejam sinceramente oferecer ao povo participação maior nos frutos do progresso e nas oportunidades que devem ser abertas a todos — no campo da educação, saúde pública, da propriedade, da segurança social e na elevação do nível de vida.

O IPES se afirma como força que renova sua confiança no regime democrático que considera o único legítimo capaz de oferecer soluções correspondentes para os problemas brasileiros, livre das distorções propostas pela esquerda e pela direita.

Dentro da democracia, e com as novas perspectivas de progresso econômico e justiça social — estabelecidos na Aliança para o Progresso e na encíclica *Mater et Magistra* — os empresários e todas as correntes democráticas e de opinião, que com êles queiram somar esforços, podem atuar em conjunto, encaminhar recomendações e participar do esforço que assegure ao Brasil romper definitivamente as barreiras que entravam seu progresso econômico e social.

■ As pessoas identificadas com os nossos princípios podem atuar de duas maneiras, no esforço realizado pelo IPES; através da contribuição em recursos financeiros e da participação em nossas atividades.

Os empresários e profissionais liberais podem dirigir-se ao IPES para esclarecimentos mais pormenorizados sobre os detalhes e funcionamento da entidade.

Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais

Rio: Av. Rio Branco, 156, 27.^º andar.
Tel. 42-2252

S. Paulo: Av. Brigadeiro Luiz Antônio, 45, 16.^º andar.
Tel. 32-6453

no processo político) e pelo comunismo (ou qualquer posição política antagônica ao que o Ipes propunha).

Assim, entre imagens de caos e guerra, por um lado, e de trabalho e paz do outro (a segurança que permite o desenvolvimento), os filmes do Ipes levavam aos espectadores mensagens bastante simples acerca do que se deve fazer e, especialmente, do que não se deve fazer para alcançar a felicidade de nação.

O fotógrafo e cineasta francês Jean Manzón e a produtora I. Rozemberg realizaram os filmes, ocasionalmente, em parceria com outras empresas e profissionais (na documentação escrita, há fortes indícios da participação de Carlos Niemeyer e sua produtora Canal 100, assim como do escritor Rubem Fonseca na redação dos roteiros; este último era membro atuante do Ipes, integrando a direção da entidade em 1962/63). A qualidade técnica do material é incontestável, e o diretor francês consegue criar climas que variam com impressionante rapidez.

Uma das características marcantes dos seus filmes é a utilização de imagens iconográficas, a maioria, de arquivo, que por vezes superavam em tempo de exibição as imagens em movimento. As

imagens em movimento, pela sua naturalidade e proximidade com as imagens de arquivo, nos fazem questionar se estamos diante de uma encenação, ou se Manzón apenas documentou atos que ocorriam espontaneamente.

Assistir a seus filmes é um retorno a um período extremamente delicado da nossa história, mas também levanta questionamentos acerca das encruelhadas políticas que continuam a surgir diante de nós. Campo fértil para pesquisas acadêmicas, fonte de inspiração para pensarmos o cinema como propaganda, material bruto a inspirar novas produções de variadas vertentes. Este material esteve presente em exposições realizadas pelo Arquivo Nacional, sendo exibidos na íntegra, ou como parte integrante de filmes editados a partir do acervo da instituição.

As películas 16 milímetros contendo os filmes do fundo Ipes integram o núcleo mais antigo do setor de imagem em movimento do Arquivo Nacional, tendo chegado à instituição em um período anterior a criação deste setor específico. Telecinados nos anos 1980 para fitas Umatic, atualmente encontram-se disponíveis para consulta em DVDs.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, Denise. *Propaganda e cinema a serviço do Golpe (1962/1964)*. Rio de Janeiro: Mauad; Faperj, 2001.
- CORREA, Marcos. *O discurso golpista nos documentários de Jean Manzon para o Ipes*. 2005. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Unicamp, Campinas, 2005.
- DREIFFUSS, René Armand. *1964: a conquista do estado: ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis: Vozes, 1987.





Meu caro amigo Chico Moreira!

Mauro Domingues

Coordenador-geral de processamento e preservação
do acervo/Arquivo Nacional.

“Nunca me interessou uma ideia que não resistia a muitos anos de abandono”

(GABRIEL GARCÍA MÁRQUES).

No dia 20 de janeiro de 2016, quando a cidade do Rio de Janeiro comemorava a sua fundação, chega pelo telefone uma mensagem angustiada em que a Juçara Palmeira, amiga desde 1981, da Universidade Federal Fluminense (UFF), e que trabalhou com o Chico Moreira na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM/RJ) durante muitos anos, tentava localizá-lo. Mal sabíamos que naquele momento nosso querido amigo já tinha resolvido partir por vontade própria, sem deixar sinais e nem mesmo um até breve, caso isso seja possível.

Iniciamos imediatamente uma busca incessante ligando para amigos em comuns, na busca de pistas que nos levassem a encontrar o Chico. Quase como se faz com filmes ditos perdidos, na tentativa de reunir fragmentos e chegar o mais perto do filme como já foi um dia. Quantas vezes eu e Chico buscamos informações sobre filmes perdidos. Como imaginar que um dia eu tentaria localizá-lo, mantendo uma expectativa de êxito. Com os filmes tivemos boa sorte muitas vezes.

Conheci o Chico Moreira no início dos anos de 1980 na Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro. Naquela época era e ainda é até hoje o Chico do MAM. A mesma Cinemateca que anos mais tarde iria demiti-lo, com uma direção, na época, que o tratou tão mal. Acompanhei esse período bem de perto e não foi fácil para ele superar esse momento, se é que foi superado.

Em 1986, ingressei na Embrafilme, no Centro Técnico Audiovisual (CTAV), Arquivo de Matrizes, justamente quando os filmes estavam sendo transferidos do antigo prédio onde funcionava a área técnica da Embrafilme, na praça da República, no Centro da cidade do Rio de Janeiro, onde ocupava parte do prédio da Rádio MEC. Com a construção do Centro de Tecnologia Audiovisual (CTAv), na avenida Brasil, no bairro de Benfica, todos os filmes foram transferidos para as novas instalações, que possuíam as melhores condições técnicas para preservação de filmes naquele momento.

A amizade que já existia com o Chico Moreira foi fortalecida por uma relação



profissional, já que naquele momento o Brasil possuía duas referências na área de preservação audiovisual, o Chico no Rio de Janeiro e o João Sócrates de Oliveira, em São Paulo, na Cinemateca Brasileira. Esses eram tempos difíceis! Não havia, como hoje, uma comunicação instantânea e a disponibilidade de informações, mas havia, entre um pequeno grupo, uma espécie de cumplicidade que garantia que os erros e acertos fossem de alguma maneira compartilhados. Também eram bons tempos!

Em tempos sem computadores poderosos e acessíveis, as velhas fichas, as listas e a boa memória nos salvavam de buscas implacáveis a filmes considerados perdidos. A partir desse momento, foi possível me aproximar profissionalmente do Chico, construir e compartilhar com ele alguns "sonhos", que descobrimos ter algo em comum. Um deles e que considero o mais importante, era criar no Rio de Janeiro uma estrutura que permitisse a restauração de filmes. Até então, somente a Cinemateca Brasileira,

em São Paulo, possuía uma estrutura capaz de restaurar filmes. Esse foi até seus últimos dias o "sonho" perseguido e infelizmente não alcançado.

Durante os anos de 1980 e início de 1990, tentamos por diversas vezes criar uma estrutura de restauração, capaz de duplicar filmes encolhidos, na Cinemateca do MAM e na Líder Cine Laboratório, com a adaptação de equipamentos e procedimentos. Na Cinemateca não havia condições pela falta de recursos e também pela dificuldade de convencimento dessa necessidade, por mais óvia que possa parecer em uma cinemateca.

A Líder Cine possuía uma excelente estrutura de laboratório comercial, mas não tinha uma experiência na área de restauração. Tudo isso era muito novo e incipiente no Brasil. Além disso, havia a necessidade de justificar a atividade como algo rentável sob o aspecto econômico. Em alguns momentos, a expectativa da Líder Cine de tornar a restauração de filmes como algo viável economicamente, nos deu a possibilidade de tran-

sitar no laboratório com certa liberdade, conhecer equipamentos e os técnicos, nos preparando para um momento que deveria chegar um dia.

As dificuldades técnicas, a falta de recursos e a falta de um mercado que tornasse a atividade economicamente viável, mais uma vez não proporcionou o que esperávamos. Mesmo assim, continuamos na expectativa de montar uma estrutura de copiagem ótica quadro a quadro, que permitisse a duplicação de filmes encolhidos. A intenção era montar esta estrutura que denominamos de “parte seca” do processo de restauração fora do laboratório comercial. Neste, ficaria a “parte molhada” do processo de restauração, que é mais complexa e cara.

Em 1995, o Chico me falou da possibilidade de montar no CTAv esta tal “parte seca” do processo. Imediatamente falei com o Sérgio Sanz, então diretor do CTAv, que nos autorizou a tocar o projeto, desde que não pedíssemos dinheiro. Isso foi combinado, mas não foi cumprido da minha parte, já que por mais de uma vez pedi dinheiro ao Sérgio para tocar a nossa ideia. O Sérgio Sanz sempre nos atendeu!

Tínhamos a ideia, o conhecimento e sabíamos exatamente o que queríamos, faltavam-nos as habilidades técnicas para reunir tudo isso em um só local. Neste projeto, contamos também com a parceria dos técnicos do CTAv, Alexandre Coelho e Aloísio Gonzaga, que resolveram de forma criativa as dificuldades

mecânicas e eletrônicas que foram aparecendo.

Um copiador ótico, quadro a quadro, para filmes 35 mm, com um sistema de pré-banho que permitia que o filme fosse envolto em percloroetileno¹ e, com isso, conseguímos resultados muito semelhantes ao sistema de janela molhada. Estava montada a “parte seca” do processo de restauração.

Este equipamento possuía uma característica até então inédita, que foi a instalação de uma câmera de vídeo no visor da câmera 35 mm (*vídeo assist*), a qual possibilitava visualizar em um monitor de vídeo o fotograma a ser duplicado. Assim, poderíamos fazer ajustes de enquadramento quadro a quadro, com muito rigor, mantendo desse modo a estabilidade da imagem. Na aquela época isso era uma novidade no Brasil.

Outra característica importante era a portabilidade do equipamento, que necessitava apenas de uma tomada e um local com refrigeração e exaustão, tendo em vista o uso do percloroetileno. Estava ali montado o protótipo, gentilmente apelidado de “Tracktanna”.

Uma câmera Arriflex 35 mm, adaptada, com avanço do filme invertido, o motor original substituído por um motor de para-brisas de automóvel, que tracionava o filme quadro a quadro, uma câmera de vídeo instalada no visor da câmera Arriflex 35 mm (*vídeo assist*), que permitia a visualização do fotograma e ajustes precisos de enquadramento, o traciona-

¹ Tetracloroeteno (Cl₂C=Cl₂) é um composto químico fabricado, largamente usado para a limpeza a seco de produtos (frequentemente chamado “fluído de limpeza a seco”) e desengraxate de metais. É também utilizado na produção de outros produtos químicos e alguns produtos de consumo, especialmente para desengraxate e limpeza.

mento do filme deteriorado feito também por um motor de para-brisas de automóvel que funcionava em sincronismo com o motor da câmera, um sistema de pré-banho que era a nossa janela molhada, onde o filme encolhido era imerso totalmente no percloroetileno. Assim, o percloroetileno preenchia os riscos de suporte e eliminava-os oticamente, não permitindo o registro destes riscos de suporte no filme utilizado para duplicação.

Um problema encontrado durante esse processo foi a escolha do material a ser utilizado no recipiente do percloroetileno, já que este solvente é bastante agressivo em alguns polímeros, o que impossibilitava a utilização de recipientes “plásticos”. Depois de alguns dias estudando quais materiais poderiam ser utilizados, porém procurando manter o custo perto de zero, pois não havia mais recursos para a compra de um recipiente caro, surgiu, de modo criativo, a ideia de utilizarmos uma simples marmita de alumínio como recipiente para o percloroetileno, que iria cumprir mais uma digna missão, além da alimentação do trabalhador, a também digna missão de eliminar os riscos de suporte dos filmes deteriorados.

O sistema ótico utilizado foi uma lente Cooke, muito usada no cinema, com um tubo de extensão fabricado no CTAv, que

nos permitia fotografar na proporção de 1:1, ou seja, 100% do fotograma.

Imaginávamos naquele momento que este equipamento poderia contribuir não só com o CTAv, mas sim com todos os arquivos de filmes, já que parte do processo poderia ser feito no local onde estão os filmes. Com isso, o custo seria menor, e poderíamos formar profissionais que seriam aqueles que já atuavam nos arquivos e cinematecas, além de desmistificar a atividade. Isso era parte do que sonhávamos!

Depois de muitos testes com filmes utilizados em fotografia e sobras de negativos de som, em que buscávamos não restaurar um filme, mas sim testar se as características do equipamento poderiam nos garantir o que imaginávamos, estes materiais eram revelados no CTAv, já que eu e o Chico tínhamos adquirido um tanque de revelação portátil, de até 30 metros de filme. A partir da segurança que o equipamento nos proporcionou, foi possível partir para um projeto de restauração de forma concreta.

O Chico tinha na Cinemateca do MAM um fragmento de cópia nitrato, com cerca de dois minutos, de um filme chamado *Ópera Sidéria*,² de Annibal Requião, de 1912. Esse filme passou por algumas tentativas frustradas de duplicação na Líder Cine, o que proporcionou alguns pro-

2 A ópera Sidéria, de Augusto Stresser, foi originariamente escrita em 1909 em dois atos, em partitura para piano e vozes. Posteriormente, recebeu acréscimo de um terceiro ato e orquestração de Léo Kessler, adquirindo a forma final. Fez estreia em 3 de maio de 1912, no Teatro Guayra, em Curitiba. A ópera tem como pano de fundo a Revolução Federalista, que as cidades de Curitiba e Lapa haviam vivenciado poucos anos antes, com dramaticidade, no confronto conhecido como Cerco da Lapa. Por sua vez, o libreto conta a história de um amor romântico e trágico, no triângulo amoroso entre a jovem Sidéria, o idealista Alceu e o apaixonado Juvenal. Annibal Requião, pioneiro do cinema paranaense e amigo de Augusto, registrou em imagens a primeira montagem da ópera paranaense.

blemas que se acumularam aos já existentes, tais como sinais de encolhimento avançado, riscos de suporte e marcas da grifa de tração, por conta de tentativas anteriores de duplicação em equipamentos não adaptados.

Com o filme Kodak pancromático 5234,³ fizemos a primeira restauração com o copiador ótico quadro a quadro do CTAv. Foi gerado, então, um internegativo quadro a quadro, com janela molhada, revelado e montado no CTAv. A partir deste internegativo, foi feita uma cópia no laboratório comercial.

Desse modo, estava comprovado que era possível restaurar filmes sem grandes aparatos tecnológicos e este equipamento, que surgiu de muitas conversas, se apresentava como alternativa para os arquivos e cinematecas espalhados pelo Brasil.

Este momento das nossas carreiras profissionais é fundamental para descrever o que aconteceu daí em diante na restauração de filmes no Brasil. Tínhamos um equipamento de custo muito baixo, que poderia ser deslocado de forma simples, para locais, especialmente arquivos e cinematecas, com poucos recursos financeiros, onde só havia a necessidade de ponto elétrico e refrigeração, que serviria não apenas para a duplicação de filmes encolhidos, mas também para a formação de profissionais que poderiam se dedicar a esta atividade.

No tempo em que convivemos, creio que este foi o objetivo a ser perseguido

pelo Chico, ou seja, montar uma estrutura que permitisse agilidade no processo de restauração, de forma autônoma, daí a mania de adquirir equipamentos抗igos e obsoletos. Chegamos ao cúmulo de adquirir uma câmera Arriflex 16 mm que havia caído no mar e estava oxidada. A câmera foi recuperada e depois serviu para um novo copiador para filmes 8 e 16 mm. Adquirimos também outros equipamentos e pedaços de equipamentos, na maioria dos casos bastante “surrados”, na tentativa de adaptá-los para um fim mais nobre.

Outro fato muito importante é que naquele momento o Brasil não utilizava o filme Kodak pancromático 5234, que é o indicado para a produção de internegativos em branco e preto. O CTAv, durante o processo de duplicação do filme *O descobrimento do Brasil*, de Humberto Mauro, de 1937, importou diretamente da Kodak o filme Kodak pancromático 5234. Após a chegada do filme no Brasil, a Líder Cinematográfica realizou os testes de processamento, para a duplicação do filme.

Com as sobras do Kodak pancromático 5234, foi feito o internegativo do *Ópera Sidiéria*, bem como trechos do filme *Aviso aos navegantes*, de Watson Macedo, de 1949. Nessa ocasião, o Chico já havia sido demitido da Cinemateca do MAM e contratado pela Labo Cine, empresa que comprou a Líder Cinematográfica, para criar e chefiar o departamento de restauração da empresa. Na época, o Centro

³ Kodak Eastman Grão Fino duplicação Panchromatic Film Negative 5234, caracterizado por elevada nitidez, tem sensibilidade pancromática, baixa velocidade. Filmes em preto e branco são projetados para fazer negativos duplicados positivos mestre, ou internegativos a partir de originais de reversão.

de Pesquisadores do Cinema Brasileiro (CPCB) iniciou um dos mais sólidos projetos de restauração de filmes do Brasil, que teve início com o *Aviso aos navegantes*.

O mais completo material existente do filme era uma cópia 16 mm que estava em poder de um colecionador. Essa cópia é bastante contrastada e, possivelmente, uma cópia que não foi aprovada e seguiu caminhos não conhecidos até chegar ao colecionador. Além do contraste, a cópia não estava completa, o que dificultava o processo de restauração. O produtor do filme, a Atlântida Cinematográfica, possuía alguns trechos em 35 mm, com qualidade muito superior à cópia 16 mm, mas já apresentava encolhimento.

A Labo Cine ainda não possuía um equipamento capaz de duplicar filmes encolhidos e a alternativa foi duplicar os trechos em 35 mm no copiador ótico do CTAv. A cópia 16 mm foi ampliada na Labo Cine e depois todas as cenas foram montadas, possibilitando, assim, a restauração quase completa do filme.

A iniciativa desse projeto no CTAv foi fundamental para a carreira profissional do Chico, pois foi a partir da experiência desse equipamento que os novos equipa-

mentos utilizados pelo Chico, nos muitos filmes restaurados, foram concretizados.

Em 2002, quando fui para o Arquivo Nacional, o equipamento do CTAv foi desmontado e o Sérgio Sanz já não era mais o diretor.

Em pouco mais de trinta anos conseguimos trabalhar, imaginar e concretizar alguns sonhos.

Nas últimas vezes que nos falamos ou nos encontramos, o tempo que não nos víamos ficava esquecido, meio que deixado de lado, como se não importasse, como se não fosse tempo perdido. Já não tão jovens, ainda discutímos projetos e imaginávamos equipamentos possíveis e impossíveis que ficaram apenas em nossas mentes.

No dia 21 de janeiro deste ano, surpreendo como os que foram avisados, só me restava cumprir as formalidades, o que não era do agrado do Chico, informal, sempre com as mesmas roupas, corte de cabelo e que tinha o hábito de apagar os telefones no celular quando se aborrecia com alguém. O meu permanecia gravado em seu celular.

O número do telefone dele continua gravado no meu celular. Recuso-me a apagar!









Haroldo Costa em cena: samba, luta e história

Viviane Gouvêa

Mestre em Ciência Política pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, pesquisadora do Arquivo Nacional e editora da revista *Arquivo em Cartaz*.

Existe uma maneira de ser negro. Se você não toca tamborim, não vai ao pagode, não toma cachaça, não vai na manguaba, você não é lá muito negro. Ser negro no Brasil é uma tarefa.¹

Haroldo Costa vem dirigindo, atuando, dançando, escrevendo e pesquisando há mais de seis décadas. Nasceu no Rio de Janeiro em 13 de maio de 1930, dia da assinatura da Lei Áurea, ainda hoje uma data celebrada, apesar do espaço que o dia 20 de novembro – dia de Zumbi dos Palmares – vem ganhando entre aqueles que celebram a luta dos negros pela liberdade e igualdade.

Após o falecimento de sua mãe, aos dois anos, muda-se para Maceió, de onde retorna aos dez anos. Adolescente, atua pela primeira vez na peça *O filho pródigo*, de Lúcio Cardoso, em montagem do grupo Teatro Experimental do Negro, de Abdias do Nascimento. De acordo com o próprio Haroldo, sua entrada no grupo deu-se de forma quase fortuita, substituindo um ator que não havia comparecido ao ensaio. Entre os companheiros de palco estavam atores que fariam história no teatro e na televisão, como Ruth de Souza, Milton Gonçalves e Grande Otelo.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=En9arYiX_Sk>.

A partir da experiência teatral, busca criar novas formas de trabalhar dança, música e teatro, e juntamente com um grupo de jovens atores, também oriundos do Teatro Experimental do Negro, cria uma companhia de dança que, em 1950, parte em uma longa viagem por diversos países. Batizada de Brasiliiana, a companhia apresenta um trabalho fortemente influenciado pelo folclore brasileiro, em especial, pelo maracatu e por festas regionais como reisado e bumba meu boi.

De volta ao Brasil, conquista o papel principal na peça *Orfeu da Conceição*, escrita por Vinícius de Moraes. A estreia da peça no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1956, foi acompanhada do lançamento da sua trilha sonora em vinil, composta por Tom Jobim. Mais uma vez Haroldo trabalhava com o Teatro Experimental do Negro, que compunha boa parte do elenco. Adaptada a partir do mito clássico de Eurídice e Orfeu, a história é trazida para o mundo do samba e das favelas cariocas, o espetáculo inspirou um filme poucos anos depois, uma produção franco-italiana-brasileira chamada *Orfeu da Conceição*, dirigido por Marcel Camus.

O Orfeu foi a semente da bossa nova. A partir dali o Tom e o Vinícius começaram a trabalhar (...) e aí surgiu Canção do amor demais.²

Antes do fim da década de 1950, Haroldo estrearia um programa na rádio MEC, *Estampas brasileiras*, juntamente com Artur da Távola, na época conhecido como Paulo Alberto Monteiro. E em 1958 dirige o longa-metragem *Pista de*

gramma, uma comédia romântica estrelada por Paulo Goulart e Yoná Magalhães. Em uma cena de uma festa no filme, Elizeth Cardoso aparece ao lado de João Gilberto cantando a *Canção do amor demais*, considerado o primeiro sucesso da bossa nova. Haroldo Costa faria aparições esporádicas nas telas de cinema, principalmente como ator: *Cleo e Daniel* (1970), de Roberto Freire; *Tanga – deu no New York Times* (1986), de Henfil; e *Papá – rua Alguém 555* (2003), de Egídio Eronico, entre outras participações. Também marcou presença em telenovelas da extinta TV Manchete, Bandeirantes e da Rede Globo.

Apixonado pela cultura brasileira e, em especial, por samba e carnaval, Haroldo Costa participou do corpo de jurados do desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro até 1963, quando um desfile do Acadêmicos do Salgueiro fez com que se tornasse torcedor da agremiação, a respeito da qual escreveria dois livros: *Academia do samba* (1984) e *50 anos de glória* (2003). Passou então a comentar o desfile das escolas de samba para a TV Globo, ainda nos anos 1960, e a integrar o corpo de jurados do Estandarte de Ouro, do jornal O Globo. Seu envolvimento com a televisão permaneceu desde então. Parte da equipe que trabalhou na Rede Globo desde o início da emissora, Haroldo Costa produziu e dirigiu programas pioneiros que contavam com nomes como Agildo Ribeiro, Chacrinha e Dercy Gonçalves.

Acompanhando as intensas transformações pelas quais passou o carnaval nas últimas décadas, Haroldo nunca se deixou abater pelo pessimismo que muitas vezes

² <<https://www.youtube.com/watch?v=VSKBNPKzCfc>>.



ecoava nas vozes dos críticos destas transformações. Percebendo que as mudanças na grande festa acompanhavam as transformações na própria cidade, incluindo sua geografia, buscou chamar a atenção para novas formas de se brincar o carnaval. Ciente das conexões existentes entre política, religião e carnaval (escreveu um livro chamado *Política e religiões no carnaval*, em 2007), defende a importância das escolas de samba no processo de aceitação da cultura e religião de origem africana. Além disso, salienta a diversidade potencial da maior de todas as festas populares. O estrondoso sucesso dos blocos de rua cariocas na última década apenas confirmou o que Haroldo dizia: o carnaval é uma festa viva, dinâmica, transformadora.

O carnaval é a coisa mais com cara de Brasil que existe³

Além das obras sobre sua escola de coração, Haroldo Costa lançou outros livros. Pesquisador e estudioso das artes e da inserção do negro da sociedade brasileira, ele escreveu: *Na cadência do samba* (2000), *100 anos de carnaval no Rio de Janeiro* (2001), *As escolas de Lan* (2002), *Ernesto Nazareth, pianista do Brasil* (2005), *Catullo da Paixão* (2009), *Nação quilombo* (2011), entre outros. Em 1982, lança a coleção *Fala, crioulo*, reunindo depoimentos de negros de diferentes condições sociais, projeto relançado em 2008, com o mesmo nome e novos depoimentos, e a mesma questão: o que é ser negro no Brasil?

*As novelas de hoje são conceituais.
Não há um compromisso com o Brasil,
temos que mostrar o Brasil. O que você*

³ <<http://canalbrasil.globo.com/programas/espe-lho/videos/3601238.html>>.

vê hoje são novelas nórdicas. (...) Essas pessoas não se veem representadas na televisão, ou pouco se veem. Que auto-estima elas podem ter? Zero.⁴

A versatilidade e a diversidade marcaram a carreira de Haroldo Costa. Engajado no movimento estudantil na juventude, sua trajetória explicita a conexão necessária entre a luta pelo fim do racismo, seja nas artes, seja no dia a dia, e uma luta política mais ampla. O engajamento artístico, político, social fazem parte de um mesmo processo.

Cada vez que há um endurecimento, um fechamento político, o negro é atingido diretamente porque todas as suas reivindicações particulares, a exposição de suas ânsias, a valorização de sua história, desde que não sejam feitas segundo os ditames

oficiais, cheiram à contestação subversiva.⁵

Produtor, ator, diretor de cinema, teatro, televisão, radialista, escritor, pesquisador. Em 2016 o Arquivo em Cartaz presta homenagem a Haroldo Costa, cujo estreito envolvimento com a cultura e a identidade brasileiras se expressou em um sem número de formas e meios, trazendo para os palcos, telas e páginas as danças, as músicas e as histórias que compõem manifestações artísticas do nosso povo. Além de uma mesa de debate dedicada a sua carreira, o filme *Pista de Gramado* ganhará sessão especial em película no CineArte Uff.

Sou biscateiro porque trabalho em vários setores. Sou ator, escritor, jornalista, comentarista, produtor. Sou biscateiro. Me chamou, eu estou.⁶



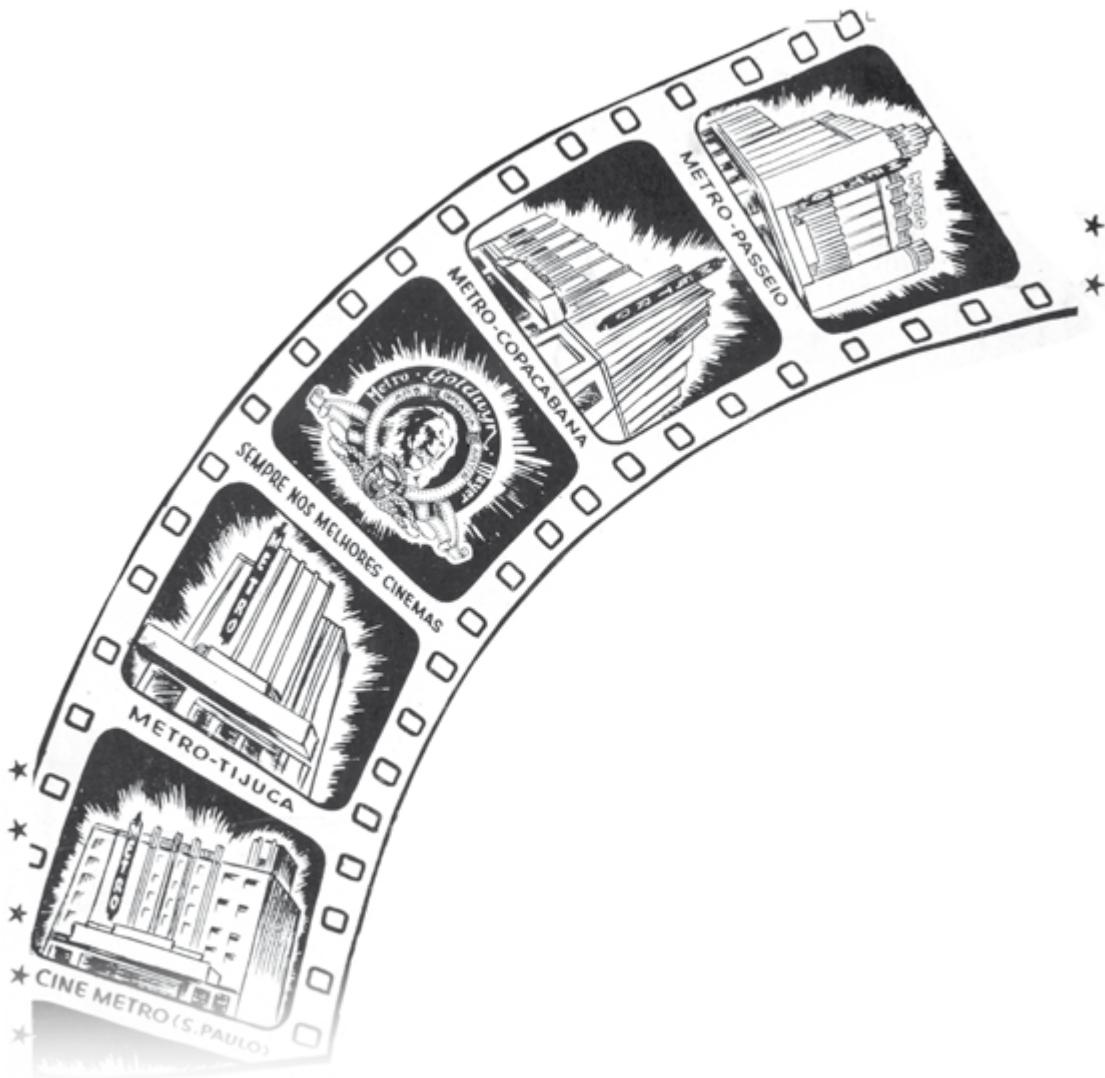
4 <<https://www.youtube.com/watch?v=F111wxp-hR8>>.

5 COSTA, Haroldo. *Fala, crioulo*. Rio de Janeiro: Record, 1982. p. 17.

6 <http://www.piratininha.org.br/novapagina/leitura.asp?id_noticia=2054&topico=Outros%20Temas>.

OFICINA DE CRIAÇÃO DE FILMES LANTERNA MÁGICA

Ana Moreira coordenadora da oficina lanterna mágica/Arquivo Nacional.



Projetar luz sobre as imagens de arquivo é o mote da Lanterna Mágica. Concebida para ser um laboratório, convite estimulante ao exercício criativo, encontra na condução de Joel Pizzini fluxo e refluxo para a experimentação cinepoética. Em 2016, chega à sua 2ª edição, trazendo na bagagem uma coleção de sete belos *filmensais* resultantes da Oficina de 2015, e aposta na surpresa de mais uma promissora geração de criadores.

Reunindo o conceito básico do fazer cinematográfico, a oficina consagra a vocação das imagens de arquivo, provenientes dos acervos audiovisuais do Arquivo Nacional, na produção de obras de valor documental e artístico. Um exemplo extraordinário é o filme vencedor da I Mostra Lanterna Mágica, *Testemunha ocular da história*, de José Carlos Faria, Matheus Topine e Telma Barros, que conquistou o júri oficial e o voto popular. Um dos seus realizadores, José Carlos Faria, dá seu depoimento:

Na oficina Lanterna Mágica do Festival Arquivo em Cartaz de 2015, ministrada pelo cineasta Joel Pizzini, tive a oportunidade de me tornar um “cineasta tardio”, pois em plena terceira idade realizei meu primeiro filme. Cinco horas do acervo audiovisual do Arquivo Nacional foram exibidas aos participantes e utilizadas na elaboração de curtas de até sete minutos.

Entre telejornais, cinejornais e coleções particulares disponibilizados, havia material da extinta TV Tupi, mais especificamente do Repórter Esso, principal noticioso radiofônico e televisivo dos anos 1940 a 1960. Ele era “o primeiro a dar as últimas” e adotava, também, o *slogan* de “Testemunha ocular da história”.

Minha memória afetiva foi reavivada, ao examinar os filmes de reportagens do programa, pois me deparei com um personagem familiar, denominado por mim e pelos meus irmãos de “o Gordo”. Ele aparecia

com frequência nos filmes do programa, nas mais diferentes situações: ora como “papagaio de pirata” atrás de alguma personalidade, ora como repórter, ora como um curioso ou um figurante no fundo da cena. Era evidente que procurava o enquadramento da câmara e se posicionava de maneira a ser filmado. Junto com Matheus Topine e Telma Barros realizamos o curta explorando esse personagem, tendo como pano de fundo o Repórter Esso. Em todas as cenas estava “onipresente” o nosso personagem “o Gordo”.

O Arquivo Nacional propiciando a realização de curtas na oficina Lanterna Mágica, com aproveitamento do material do seu acervo audiovisual, faz com que este se mantenha vivo e não apenas como memória estocada, mumificada. Como ensinou Pizzini, citando Harun Farocki, a ideia é “dar novo sentido às velhas imagens”, ou seja, “ressignificá-las”.

Sobre a oficina de 2016

A magia do imaginário

Joel Pizzini

A Lanterna Mágica volta a brilhar no segundo desafio lançado pelo Arquivo Nacional em seu movimento de aproximação com um público ávido em se reconhecer através do acervo audiovisual preservado há décadas no Rio de Janeiro.

A proposta da oficina atualizada a partir da experiência do ano passado começa a resultar em novas interpretações do material de arquivo, levando-se em conta outras possibilidades narrativas.

Com a participação de pessoas de várias origens profissionais e estudantis, a oficina oferece espaço para livres leituras que abarcam desde o viés mais clássico até experimentos que flirtam com a videoarte e o *filmensaio*. E neste processo de imersão surgem articulações inesperadas que revelam atalhos inusitados e modos irreverentes de revisituar a história. A proposição do curso foi justamente abrir o campo de investigação destas imagens, valorizando a reciclagem ao invés de culto ao padrão de qualidade. Ou seja, a materialidade carrega em si um grau de dramaticidade que a visão higiênica e cumulativa típica do arquivismo procura esterilizar na hora de valorar o acervo.

A abertura do Arquivo Nacional para autores preocupados com a pesquisa de linguagem sacode a poeira da história, reafirmando a inserção da instituição no âmbito contemporâneo e atraindo

com isto a comunidade de estudantes que acreditam no poder transformador da memória, bem definida pelo poeta e compositor Wally Salomão como uma “ilha de edição”.

Ao chamar de “Lanterna Mágica” a produção da oficina, num gesto ousado aposta-se na dimensão onírica e simbólica inerente às contradições e paradoxos que compõem este complexo imaginário.

O caráter oficial deste material reunido, visto de maneira não moralista, é digno de releituras que certamente trarão à tona revelações desconcertantes, assim que a alquimia comandar a montagem. As combinações de imagens que nunca estiveram juntas e a destilação do ranço que impregna sobretudo os cinejornais permitirão um olhar mais arejado e transgressor sobre o passado. A exposição durante a oficina de cenas referências no gênero e métodos de autores que se dedicam a recriações desta natureza potencializaram o debate, despertando o rigor e a exigência na construção destes filmes, sem adesão ao modelo linear, cínico, ilustrativo e cronológico herdado da televisão.

Desta forma, a Lanterna Mágica segue acesa em busca de um novo sentido para velhas imagens, como preconizava o cineasta Harun Farocki. Nos revemos no Arquivo em Cartaz!



OFICINAS TÉCNICAS

Conservação de documentos audiovisuais

Fátima Taranto

Conservadora de documentos audiovisuais/Arquivo Nacional
Coordenação das oficinas técnicas – 2016.

A 2^a edição do Festival Internacional de Cinema Arquivo em Cartaz – Festival Internacional de Cinema de Arquivo, oferece ao público cinco oficinas técnicas:

- conservação de documentos fotográficos, filmicos e sonoros (3);
- tratamento arquivístico de documentos audiovisuais (1);
- o som no cinema (1).

Elas serão ministradas pelo corpo técnico de servidores do Arquivo Nacional e especialistas convidados.

As oficinas integram as atividades do festival e contarão com aulas teóricas e práticas nas dependências do Arquivo Nacional. Seu objetivo é contribuir para a capacitação e o aperfeiçoamento das práticas inerentes aos procedimentos básicos de conservação e tratamento arquivístico de acervos audiovisuais; estimular e despertar o interesse de profissionais, estudantes de cinema, arquivologia, biblioteconomia e museologia pela área; difundir e perpetuar o conhecimento de profissionais especializados.

Seguindo o sucesso da aula aberta da oficina técnica de Conservação de Documentos Fotográficos na 1^a edição do ARQUIVO EM CARTAZ, convidamos mais uma vez a especialista Sandra Baruki,

conservadora-restauradora de fotografia para ministrar a oficina “Noções básicas de conservação de documentos fotográficos”, em conjunto com a equipe de conservação fotográfica do Arquivo Nacional/COPAC. Ela é graduada em arquitetura e urbanismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ-1985) e em comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF-1990). Mestranda em conservação, pela Camberwell College of Arts, Londres-2001, possui título de mestre em artes visuais, revalidado pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ-2002). Integra a equipe técnica do Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Fundação Nacional de Artes (Funarte) desde 1986, onde atua como coordenadora na área de preservação e conservação de acervos fotográficos.

A oficina “Tratamento arquivístico de documentos audiovisuais” será ministrada pela professora Rosa Inês Novais Cordeiro, professora no Departamento de Ciência da Informação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Na universidade suas atividades estão ligadas ao ensino, pesquisa e extensão, onde leciona e orienta pesquisa nas graduações de Arquivologia e Documentação, e no programa de Pós-graduação em Ciência da



Informação. É doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Realizou o *scholar-in-residence* (estágio sênior-CNPq) na University of Illinois at Urbana-Champaign de 2010 a 2011, e o pós-doutorado no Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ-2003). Sua pesquisa investiga a análise e a indexação de imagens, filmes e audiovisuais em vários cenários sociais e culturais. É autora do livro *Imagen e movimiento: uma ciência da arte filmica* e publicou vários artigos em periódicos e capítulos em livros.

Para a oficina “O som no cinema”, convidamos o também especialista, Edwaldo Mayrinck engenheiro eletrônico graduado em 1980, selecionado pela Empresa Brasileira de Filme S.A. (Embrafilme) para participar de treinamento no National Film Board of Canada, em 1985. É servidor do corpo técnico do Centro Técnico Audiovisual (CTAv) desde 1985, projetou e supervisionou a instalação de equipamentos, realizou transcrições, gravações e mixagem de diversas co-produções do CTAvg, atua na área de treinamentos, ministrando cursos de captação de som e sonorização de filmes, participou do projeto de renovação tecnológica do estú-

dio de mixagem do CTAvg, adaptação para tecnologia digital, vídeo e automação, passando a ter a certificação para *dolby digital*. Atuou como editor de som em vários curtas-metragens e como professor da cadeira de Estudos do Som na Escola de Cinema Darcy Ribeiro de 2004 a 2006.

Outras duas oficinas, serão ministradas por servidores do Arquivo Nacional: “Conservação de películas cinematográficas”, sob a responsabilidade do arquivista, restaurador e fotógrafo Mauro Domingues, atual Coordenador Geral de Preservação de Acervo (COPRA), e de Antônio Gonçalves, engenheiro químico da COPAC, que falará sobre os polímeros no cinema, e das equipes de conservação de filmes da COPAC e imagem em movimento da CODAC; e uma outra oficina, “Conservação e processamento de documentos sonoros” que terá a orientação do servidor e arquivista Thiago Vieira, supervisor do setor de documentação sonora, da conservadora Isaura Lázaro da COPAC e da equipe de documentos sonoros da CODAC.

Esperamos contribuir para a capacitação de servidores e profissionais da área, e com a renovação de profissionais da área da conservação de documentos audiovisuais.

Os arquivos do amanhã



Valéria Morse

Coordenação das atividades do Arquivos
do Amanhã/Arquivo Nacional.

O *Arquivo em Cartaz* estreou em 2015 com duas atividades voltadas para público infanto-juvenil: as sessões Arquivo Faz Escola e a Mostra Arquivos do Amanhã que buscaram aproximar esse público do universo cinematográfico.

Nas sessões Arquivo Faz Escola foram exibidos filmes e documentários brasileiros com o intuito de realizar reflexões sobre temas atuais, abordando o cotidiano e sua influência na formação deste “novo cidadão”. Através de narrativas históricas culturais, enfatizamos a utilização do cinema como ferramenta de aprendizagem.

Na Mostra Arquivos do Amanhã, duas escolas participaram com filmes produzidos pelos alunos. A escola municipal Bolívar apresentou o filme *Caminhos cruzados*, em que três indivíduos separados por séculos encontram-se em um bairro do subúrbio carioca. Já a escola técnica estadual Adolpho Bloch apresentou três filmes: *A Copa da rua*, sobre o papel do futebol na vida de crianças e jovens; *Santa arte*, filme que percorre as ruas do bairro de Santa Teresa; e *Artes em cena*, em que dois jovens se identificam através da arte.

Seguindo as orientações do regulamento, os participantes puderam documentar eventos, fatos, lugares, costumes significativos de seu tempo, tendo como pano de fundo a cidade do Rio de Janeiro, compreendendo seus bairros, comunidades, ruas, localidades públicas, tradições culturais ou sociais. Perpetua-se desta forma a memória audiovisual para os arquivos do futuro.

Para o ano de 2016 e todos os anos vindouros, espera-se a participação de um maior número de escolas, envolvendo essa geração tão afinada com mídias digitais na produção de conteúdo, que fale a respeito dela mesma, contribuindo também para a formação de um público crítico nas nossas salas de cinema.



MOSTRA COMPETITIVA

Mariana Monteiro da Silveira

Responsável pela Mostra Competitiva do Arquivo em Cartaz.

AMostra Competitiva Arquivo em Cartaz 2016 recebeu inscrições de dezenas de filmes, nacionais e estrangeiros, com presença mínima de 30% de material de arquivo, realizados entre 2014 e 2016. Um dos principais objetivos da Mostra é divulgar e incentivar novas produções que utilizem acervos de instituições arquivísticas brasileiras e internacionais, e também de coleções privadas.

Através desses filmes é possível observar os diferentes usos e possibilidades que as imagens de arquivo permitem, muitas vezes bastante distintos daqueles para o qual foram produzidas originariamente. As fontes dos materiais de arquivo utilizados nesses filmes incluem cinejornais, fotografias, manuscritos, imagens de televisão, filmes familiares e áudios.

A realização de um filme com imagens de arquivo permite que estas sejam conhecidas por um público mais amplo, distinto do seu público-alvo original, ao expandir os limites de sua produção. Tais documentos de arquivo adquirem um novo ciclo de vida, com novos usos, ao serem utilizados em documentários, obras de ficção ou filmes experimentais.

A Mostra Competitiva desta 2ª edição do Arquivo em Cartaz pretender oferecer uma amostra do que foi produzido a partir das imagens de arquivo nos últimos dois anos. Participam filmes de curta, média e longa metragem que concorrem nas categorias de melhor filme de curta metragem, melhor filme de média metragem, melhor filme de longa metragem, melhor filme segundo o júri popular, melhor direção, melhor roteiro, melhor edição de imagem e melhor pesquisa, além do Prêmio Jurandyr Noronha para a melhor utilização de material de arquivo.

Em 2015, filmes como *Tropicália*, de Marcelo Machado, *Nitrate flames*, de Mirko Stopar, *Elena*, de Petra Costa, e *Boa morte*, de Débora de Oliveira, receberam os prêmios do júri oficial. O júri popular elegeu *Joel e Gianni*, de Maria Rita Nepomuceno, o melhor filme da competição.

Além do prêmio Batoque, os vencedores são agraciados com a cessão de material do Arquivo Nacional para utilização em produções futuras e com tempo de utilização de equipamento de edição no CTAv (Centro Técnico Audiovisual)



**o Prêmio
Jurandyr Noronha**
foi criado na primeira edição do Arquivo
em Cartaz, em homenagem ao pesquisador,
roteirista, cinegrafista e diretor de cinema
nascido em 1916 e falecido em 2015. Este prêmio
é concedido ao filme que, segundo o júri oficial,
apresenta a melhor utilização de material de
arquivo. Em 2015, o vencedor do prêmio foi *Nitrate flames*, uma produção norueguesa dirigida por
Mirko Stopar que apresenta a trajetória da
atriz Renee Falconetti, desde a sua atuação
no filme *Joanna Darc*, na Paris dos anos
1920, até seu ocaso nos anos 1940,
em Buenos Aires.



- 2** PH 0 FOT 03755.088: Portela no desfile das escolas de samba de 1973. Correio da Manhã
- 4** PH 0 FOT 04280.013: Unidos de São Carlos no desfile das escolas de samba de 1973
- 5** PH FOT 15134.15: Pixinguinha, junho de 1956. Correio da Manhã
- PH FOT 765.18: Ataulfo Alves e suas cabrochas. S.d. Correio da Manhã
- 7** EH NEG 8721.001: Saguão da rádio Roquette Pinto. S.d. Agência Nacional
- 8-9** MIS 42769: Ataulfo Alves com as Pastoras e Bola Sete. S.d. Museu da Imagem e do Som
- 11** PH FOT 15125.10: Violão de Noel Rosa. Dezembro de 1963. Correio da Manhã
- 20** PH FOT 15015.20: Cartola, novembro de 1971. Correio da Manhã
- 30-31** PH FOT 4440.29: Incêndio na Praia do Pinto, maio de 1969. Correio da Manhã
- 33** FF FMF 7.2 (6): Catálogos e folhetos de artigos cinematográficos, s.d. Família Ferrez
- 40-41** ML DPE FOT 008-01: Mário Lago em desfile do bloco de carnaval Sodade do cordão, 1987. Mário Lago
- 43** J 323: Periódico A Fita, 1916
- 54** W3 10 0407.02: Humberto Moraes Franceschi
- 55** PH FOT 12315.021: Emilinha Borba, outubro de 1972. Correio da Manhã
- 57** W3 10 1424_01: Humberto Moraes Franceschi
- 64-65** PH FOT 3709.087. Unidos de São Carlos, fevereiro de 1969. Correio da Manhã
- 76-77** PH FOT 4278.19: Ritmistas da Unidos de Vila Isabel, fevereiro de 1969
- 86-87** PH 0 FOT 00253.018: Morro da Mangueira. Correio da Manhã
- 88,92** QL 0 CDI.1: Panfleto “Carta da Integração” e folheto “O que é IPÊS”. IPES
- 94-95** PH FOT 15085.021: Moreira da Silva ensaiando “Na subida do Morro,” setembro de 1959. Correio da Manhã
- 97** W3 10 0904.01: Fundo Humberto Moraes Franceschi
- 101** W3 10 0369.01: Fundo Humberto Moraes Franceschi
- 102-103** PH FOT 253.003: Morro da Mangueira, fevereiro de 1968. Correio da Manhã
- 104** PH 0 FOT 17566.009: Haroldo Costa, fevereiro de 1970
- PH 0 FOT 17566.003: Haroldo Costa e Luis Bonfá, em ensaios para a peça Orfeu da Conceição, setembro de 1956. Correio da Manhã
- 106** Fotogramas Fundação Centro Brasileiro de TV Educativa E 043. Entrevista com Haroldo Costa no programa É preciso cantar, junho de 1978
- 107** PH 0 FOT 01020.008: Haroldo Costa em encenação do grupo Brasiliana, s.d. Correio da Manhã
- 115** PH FOT 15125.23: Mostra em homenagem a Noel Rosa, dezembro de 1967. Correio da Manhã
- 120** PH FOT 3921.8: Em cima da hora, março de 1973. Correio da Manhã

As imagens que ilustram o artigo A musealização de um patrimônio imaterial brasileiro são de responsabilidade do Museu do Samba e retratam o cotidiano do mesmo.

As imagens que ilustram o artigo El área de acervos del Centro de Capacitación Cinematográfica en México são de responsabilidade do Centro de Capacitación Cinematográfica e retratam o cotidiano do mesmo.



Esta obra foi impressa pela
Globalprint Editora e Gráfica Ltda.
Rua Sara Kubitschek, 472, Loja, Darcy Vargas,
Contagem, MG, CEP 32372-200, Brasil
Tiragem: 1.000 exemplares