



FUNDAÇÃO Casa de Rui Barbosa
MINISTÉRIO DO TURISMO

Fundação Casa de Rui Barbosa
Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos
Mestrado Profissional em Memória e Acervos

Carina Tomaz Mesquita

Todos os caminhos levam ao Circo: a curadoria digital e possibilidades de reuso no Acervo Circo Voador

Rio de Janeiro

2022



Carina Tomaz Mesquita

**Todos os caminhos levam ao Circo: a curadoria digital e possibilidades de reuso
no Acervo Circo Voador**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa, para obtenção do grau de Mestre em Memória e Acervos.

Patrimônio Documental: representação, gerenciamento e preservação dos espaços de memória

Orientador: Prof. Dr. Luis Fernando Sayão

Coorientadora: Profa. Dra. Vera Lucia Doyle Louzada de Mattos Dodebei

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE
FCRB

M582t Mesquita, Carina Tomaz
Todos os caminhos levam ao Circo: a curadoria digital e possibilidades de reuso no Acervo Circo Voador/ Carina Tomaz Mesquita– Rio de Janeiro, 2022.
171.: il., color

Orientador: Prof. Dr. Luis Fernando Sayão
Dissertação (Mestrado em memória e acervos) – Programa de pós-graduação em memória e acervos, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2022.

1. Curadoria digital. 2. Reuso de acervo cultural digital. 3. Instituições culturais. 4. Circo Voador – Rio de Janeiro. I. Sayão, Luis Fernando. II. Título.

CDD: 025.86

Responsável pela catalogação:
Bibliotecária - Raquel Cristina da Silva Tiellet Oliveira.
CRB 6557

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação.

Assinatura

Data



Carina Tomaz Mesquita

**Todos os caminhos levam ao Circo: a curadoria digital e possibilidades
de reuso no Acervo Circo Voador**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa, para obtenção do grau de Mestre em Memória e Acervos.

Patrimônio Documental: representação, gerenciamento e preservação dos espaços de memória.

Aprovado em 28 de março de 2022.

Orientadores:

Prof. Dr. Luis Fernando Sayão (Orientador)
FCRB - Fundação Casa de Rui Barbosa

Profa. Dra. Vera Lucia Doyle Louzada de Mattos Dodebei (Coorientadora)
UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Aparecida Marina de Souza Rangel
FCRB - Fundação Casa de Rui Barbosa

Profa. Dra. Margareth da Silva
FCRB - Fundação Casa de Rui Barbosa (Suplente)

Profa. Dra. Maria Amália Silva Alves de Oliveira
UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Lena Vânia Ribeiro Pinheiro
IBICT - Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (Suplente)

Rio de Janeiro
2022



AGRADECIMENTOS

Foram muitos os que contribuíram para a realização desta pesquisa. A todos os que, direta ou indiretamente, colaboraram ou influenciaram na produção deste trabalho, o meu mais sincero obrigado.

Aos colegas de turma, que estiveram a todo momento presentes, e, em especial, a Beatriz Cunha, Bruna Martoni, Gabriel Vabo e Walquíria Raizer. Passamos por uma pandemia ao longo de todo este processo e superamos todos os obstáculos, juntos.

Aos meus orientadores Luis Fernando Sayão e Vera Lucia Doyle Louzada de Mattos Dodebei, muito obrigada pelo apoio, incentivo e por terem topado o desafio que era o tema desta pesquisa. Para Sayão, meu agradecimento por toda a contribuição para esta pesquisa. Sem sua experiência e incentivo para investirmos neste tema, o conteúdo desta pesquisa não teria sido tão rico. Para Vera, um grandíssimo “obrigada” por me acompanhar durante todos esses anos de vida acadêmica. Já se passaram sete anos desde a primeira vez em que trabalhamos juntas e permaneço grata por continuar contando com a sua colaboração sempre.

Aos amigos que estiveram presentes durante os momentos mais difíceis da pesquisa e a cada dia me incentivaram a continuar. Ao querido Pedro Henrique Arduini Rodrigues, sem a sua ajuda, eu não teria chegado até aqui.

Aos amigos e colegas de trabalho da equipe Circo Voador. Resistimos juntos.

A toda minha família.

Nolite te bastardes carborundorum.

Margareth Atwood. *O Conto da Aia.*

RESUMO

MESQUITA, Carina Tomaz. *Todos os caminhos levam ao Circo: a curadoria digital e possibilidades de reuso no Acervo Circo Voador*. 2022, 172 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Memória e Acervos) - Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2022.

O presente texto busca discutir as possíveis medidas de curadoria digital aplicáveis ao Acervo Circo Voador e as possibilidades de reuso dos objetos que o constituem, na forma de novos produtos informacionais voltados para o acesso público ao acervo. O objeto de estudo é o Acervo Circo Voador, importante acervo cultural do Rio de Janeiro, detentor de grande parte da memória cultural carioca das décadas de 1980 e 1990. Sendo um acervo audiovisual composto majoritariamente por materiais nato-digitais, buscou-se iniciar a pesquisa a partir do delineamento dos conceitos de objeto digital, curadoria digital e reuso. As ações metodológicas aplicadas na pesquisa estiveram diretamente interligadas aos objetivos. Um levantamento bibliográfico específico a respeito da instituição pesquisada e dos conceitos de curadoria e reuso foi organizado. Posteriormente, a pesquisa recebeu o acréscimo de entrevistas de membros da equipe do Circo Voador, em que debatiam a importância do acervo e a sua origem. Utilizou-se também como procedimento metodológico o levantamento das práticas de curadoria digital de acervos *on-line* e foi possível realizar a análise de experiências exitosas no reuso de acervos em meio digital. Duas instituições culturais foram selecionadas e a partir da investigação de suas ações de reuso, foi possível traçar um leque com opções variadas de como o conceito pode ser aplicado de maneiras semelhantes ao Acervo Circo Voador, levando-se em consideração questões financeiras e metodológicas. Ao finalizar a pesquisa, foi possível concluir a necessidade de trazer à realidade de instituições com acervos como o do Circo Voador as práticas das instituições apresentadas, mas compreendendo que nem sempre a aplicabilidade dessas práticas é plausível, devido à falta de recursos financeiros. Assim, são sugeridas propostas para parcerias institucionais e opções mais financeiramente factíveis, sempre salientando a necessidade de manter ações que assegurem o acesso e a difusão das coleções culturais digitais.

Palavras-Chave: Circo Voador. Acervos culturais. Instituição de memória. Acervos audiovisuais. Curadoria digital. Reuso de acervos culturais digitais.

ABSTRACT

MESQUITA, Carina Tomaz. *All paths lead to Circo*: digital curation and reuse possibilities in the Circo Voador Collection. 2022, 172 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Memória e Acervos) - Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2022.

The present text seeks to discuss the possible digital curation procedures suitable to the Circo Voador Collection and the possibilities of reuse of the objects that compose it, in the form of new informational products aimed at public access to the collection. The object of study in this research is the Circo Voador Collection, an important cultural collection in Rio de Janeiro, which holds a large part of the cultural memory of the 1980s and 1990s. Being an audiovisual collection composed mostly of digitally born materials, it aimed to initiate the research based on the design of concepts of a digital object, digital curation, and reuse. The methodological actions applied in this research were straight linked to the objectives. It sought to carry out a specific bibliographic survey about the researched institution and related to the concepts of curation and reuse. Subsequently, the research received the addition of interviews with members of the Circo Voador's team, in which they discussed the importance of the collection and its origin. It was also used as a methodological procedure for the mapping of curatorship practices of online collections, and it was possible to analyze digital successful experiences. Two cultural institutions were selected and from the investigation of their reuse actions, it was possible to draw a range with varied options of how the concept can be applied in similar ways to the Circo Voador Collection, taking into account financial and methodological issues. At the end of the research, it was possible to conclude the need to bring to the reality of institutions with collections such as Circo Voador the practices of the institutions presented but understanding that the applicability of these practices is not always conceivable due to the lack of financial resources. Therefore, proposals for institutional partnerships and more financially feasible options are suggested, always emphasizing the need to maintain actions that assure the access and dissemination of digital cultural collections.

Keywords: Circo Voador. Cultural collections. Memory institution. Audiovisual collections. Digital curation. Reuse of cultural heritage collections.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: A primeira estrutura do Circo Voador, na Praia do Arpoador, em 1982..	24
Figura 2: Estrutura do Circo Voador na Lapa em 1992.	27
Figura 3: Sentença da ação popular pela reabertura do Circo Voador, assinada pelo juiz Carlos Eduardo da Rosa da Fonseca Passos, reconhecendo o Circo como Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro	29
Figura 4: Estrutura atual do Circo Voador na Lapa.	30
Figura 5: Interface inicial para realização de pesquisa no CAC.	43
Figura 6: Interface interna para alimentação da documentação do Acervo no CAC.	43
Figura 7: Captura de tela da seção de alimentação das informações dos arquivos.	46
Figura 8: Clipping do jornal O Globo anunciando o lançamento do primeiro volume do Catálogo do Acervo Circo Voador, em abril de 2015.	48
Figura 9: Modelo do ciclo de vida de Curadoria da DCC.	57
Figura 10: Interface inicial da Europeana Collections.	66
Figura 11: Projetos de interação com os usuários na página da Europeana.	67
Figura 12: Página inicial e menu principal do site do Rijksmuseum.	69
Figura 13: Página do Rijksstudio.	70
Figura 14: Formulário de solicitação de imagem em alta resolução.	71
Figura 15: Capa de papel para vaso com a obra “A Leiteira.	72
Figura 16: Serviços de dados do Rijksmuseum.	72
Figura 17: Página inicial do site do Instituto Moreira Salles.	73
Figura 18: Página da base dos acervos IMS.	74
Figura 19: Acesso à imagem constituinte do acervo fotográfico e ficha documental disponíveis na base dos acervos do IMS.	75
Figura 20: Página do site Ernesto Nazareth, onde é possível visualizar parte do conteúdo disponibilizado para acesso do usuário na plataforma.	76
Figura 21: Camiseta da coleção Redley + Circo.	78
Figura 22: Camiseta da coleção Redley + Circo.	79
Figura 23: Tênis da coleção Redley + Circo Voador.	79
Figura 24: Cartaz de divulgação do festival “Quintas Quentes”.	80
Figura 25: Cartaz do documentário “Circo Voador: A Nave”.	81
Figura 26: Programa Circo Voador no Ar #12 Elza Soares - Planeta Fome e mais.	82
Figura 27: Exposição comemorativa de 30 anos do Circo Voador.	84
Figura 28: O livro Circo Voador: A Nave, de Maria Juçá.	85

Figura 29: O livro <i>Gostaria que você estivesse aqui</i> , de Fernando Scheller.	86
Figura 30: O ciclo informacional do reuso no Acervo Circo Voador.	88

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACASA	Associação Circo Voador Atividades Culturais Artísticas Sociais e Ambientais
ACV	Acervo Circo Voador
API	Application Programming Interface
BNDES	Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social
CAC	Controle de Acervo Audiovisual Digital Circo Voador
CONARQ	Conselho Nacional de Arquivos
DCC	Digital Curation Centre
DCU	Digital Curation Unit
ELA	Escola Livre de Artes
FVG	Fundação Getúlio Vargas
IBICT	Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
IMS	Instituto Moreira Salles
JISC	Joint Information Systems Committee Model
MAM SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MHN	Museu Histórico Nacional
MEC	Movimento de Educação e Cultura
OSCIP	Organização da Sociedade Civil de Interesse Público
UnB	Universidade de Brasília
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UFG	Universidade Federal de Goiás
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 O VERÃO DE 1982	20
1.1 A Lona: nasce o Circo Voador	24
2 MEMÓRIAS DA LONA	34
2.1 Acervo Circo Voador	40
3 A CURADORIA DIGITAL	52
4. REUSO CRIATIVO	62
4.1 Empoderando acervos: Europeana Collections	64
4.2 Descobrimos possibilidades: Rijksmuseum	68
4.3 Legados culturais: O Instituto Moreira Salles	73
5 O ACERVO CIRCO VOADOR LEVANTA VOO	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
REFERÊNCIAS	95
APÊNDICE A	105
APÊNDICE B	139
ANEXO I	155
ANEXO II	165

INTRODUÇÃO

Não é segredo que vivemos na era das mil e uma possibilidades. O desenvolvimento das mídias digitais evoluiu de tal forma que tornou-se cada vez mais fácil selecionar conteúdo digital para adaptá-lo e produzir novo material. A tecnologia de imagens permite que instituições culturais dupliquem seus materiais na forma digital diariamente e o desenvolvimento das mídias digitais possibilitaram a reprodução tridimensional dos objetos (DODEBEI, 2017, p. 84). Entretanto, mesmo com todas essas possibilidades, o suporte digital apresenta diversas fragilidades que contribuem para que a sua perda ocorra de forma integral, caso não recebam as intervenções adequadas.

Quando tratamos de um acervo composto majoritariamente por objetos audiovisuais nato-digitais, os cuidados com as ações de salvaguarda se intensificam. Edmondson (2017) afirma que, para que a transmissão das obras audiovisuais em sua forma integral ao longo do tempo seja possível, é necessário o alinhamento de uma série de fatores sociais, econômicos e técnicos, dos quais apenas alguns estão sob controle de um arquivo ou acervo (EDMONDSON, 2017, p. 52). A sobrevivência e o acesso a esses materiais dependerão das boas práticas de gerenciamento dos suportes a longo prazo. É a partir da compreensão dessas ações que a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) destaca que “muitas coleções já se perderam para sempre e muitas outras estão ameaçadas de extinção, mas, felizmente, alguns patrimônios documentais às vezes são redescobertos” (UNESCO, 2016 apud CAVALCANTE, 2017, p. 38).

Idealizado no ano de 1982, o Circo Voador teve seu início em janeiro, na Praia do Arpoador, mudando-se, em outubro do mesmo ano, para a Lapa, onde está localizado até os dias de hoje. O Acervo do Circo Voador (ACV)¹ nasceu no mesmo ano da criação da instituição. De 1982 até hoje, o Circo Voador reuniu mais de 30.000 horas de registros audiovisuais. O Acervo Circo Voador é constituído por materiais que abordam as diferentes representações culturais brasileiras da década de 1980, marcadas por seus períodos políticos, e diferentes manifestações culturais que irrompem em todo o país depois da ditadura civil-militar.

Sendo um acervo atípico, de cunho privado e com o objetivo de rememorar a trajetória institucional de uma casa de espetáculos, o Acervo Circo Voador permanece em crescimento constante a partir da produção material digital referente aos eventos realizados semanalmente.

¹ Para fins de identificação, neste projeto, optou-se pela utilização da abreviatura ACV para nomear o Acervo do Circo Voador.

Com base nas informações obtidas sobre essas produções, é possível realizar o levantamento de demandas e necessidades específicas para a desconstrução do conteúdo e o reaproveitamento informacional (SOARES, 2017, p. 10). A Curadoria Digital, que surge pela primeira vez em 2001, tem como um de seus objetivos o reuso de material digital disponibilizado por instituições culturais, além de se propor a discutir e trabalhar os desafios da preservação e disseminação do conteúdo digital. A partir do surgimento da Curadoria Digital como campo científico, foi possível a aplicação de processos que permitiram a elaboração de fluxos de trabalho voltados especificamente para a gestão de coleções digitais, de forma a ampliar o seu potencial de reuso, e a concepção e desenvolvimento de serviços e interações voltados para os acervos culturais digitais (SAYÃO, 2017, p. 49).

Com o aumento contínuo de dados digitais produzidos pelos diversos segmentos sociais, a questão tem sido amplamente discutida, especialmente, pelo uso crescente das tecnologias digitais na produção e acesso a bens culturais (CAVALCANTE, 2017, p. 41). Ao mesmo tempo, a informação digital é extremamente frágil e pode ser perdida com facilidade. A UNESCO afirma na Declaração de Vancouver (2012 apud CAVALCANTE, 2017, p. 41) que este fenômeno ocorre, pois, “o seu valor é subestimado, seja por causa da ausência de sistemas legais ou institucionais, seja porque faltam conhecimento, habilidade e/ou fomento para os que tem a custódia do acervo”.

Apresentamos nesta pesquisa uma reflexão teórico-exploratória a partir da compreensão dos campos da Ciência da Informação, Museologia e Memória com ênfase na Curadoria Digital sobre as possibilidades de reuso para o Acervo Circo Voador e o seu extenso conteúdo arquivado ao longo de 40 anos pela instituição.

As motivações que deram origem à pesquisa sobre o Acervo Circo Voador são inúmeras. Além de uma ligação afetiva pessoal com a instituição, frequentada por familiares desde a sua abertura na década de 1980 até o momento presente, atualmente, a autora integra a equipe do Circo Voador como coordenadora do acervo que é objeto desta pesquisa. O convite inicial para participar de um evento acadêmico apresentando o projeto de pesquisa da graduação em Museologia, no qual eram abordados a gestão e os processos de conservação preventiva a que o material que constitui o ACV era submetido, incluiu também o início de um projeto de documentação e conservação do material analógico em suporte papel, que faz parte do acervo. Itens como cartazes de *shows* históricos, filipetas, *flyers* com a programação da casa, fotografias e fanzines produzidas pela equipe na década de 1980 foram alguns dos itens documentados nesse projeto. Em maio de 2019, a autora passa a integrar a equipe responsável pelo acervo, sendo efetivada em setembro do mesmo ano.

Oficialmente, a pesquisa sobre o Acervo Circo Voador foi iniciada em 2015. As possibilidades de pesquisa são infinitas. Desde a publicação do artigo intitulado “Circo Voador e os registros da cultura nacional” na revista digital espanhola *Archivos*, em janeiro de 2021, o número de pesquisadores em busca de material do ACV cresceu exponencialmente. Acredita-se que a ligação afetiva com o acervo possibilita perceber cada vez mais a necessidade da sua divulgação e as diversas possibilidades de pesquisa que existem ao defini-lo como objeto.

Concomitantemente, o objeto de estudo desta pesquisa nos apresenta grandes possibilidades de reuso. O ACV possui os mais diversos tipos de dados nos mais variados suportes, captados ao longo de 40 anos de uma instituição com importante trajetória cultural na cidade, marcada por questões políticas e sociais ao longo dos anos, detentora de um rico acervo que conta a história da música no Brasil. A questão central desta pesquisa, acerca das possibilidades de reuso aplicadas ao Acervo Circo Voador, surge a partir de uma reflexão sobre o reconhecimento desse acervo pela sociedade e os seus meios de acesso público.

Ao iniciarmos a pesquisa, se faz necessário afirmar o uso do termo *instituição cultural* para abordarmos o Circo Voador e seu acervo, visto que temos como proposta discutir as questões de reuso aplicadas ao acervo citado, de modo abrangente. Uma vez que as práticas de curadoria são comumente ligadas aos museus e à ideia de acervos museológicos, torna-se importante ampliar o conceito para não limitarmos o termo ao abordarmos as demais instituições que também lidam com arte e cultura de uma forma geral. Sendo assim, utilizamos a definição de instituição cultural apontada por Coelho (1997, p. 215): uma “estrutura relativamente estável voltada para a regulação das relações de produção, circulação, troca e uso ou consumo da cultura (ministérios e secretarias da cultura, museus, bibliotecas, centros de cultura etc)”.

Em seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, iniciado em 1935 e finalizado somente em 1940, Walter Benjamin (2020, p. 55) afirma que “Como o olho apreende mais rápido do que a mão desenha, o processo de reprodução figurativa foi acelerado de modo tão intenso que agora ele podia acompanhar o ritmo da fala”. Mesmo tendo produzido este texto em meados da década de 1930, no século XX, Benjamin já previa que o material audiovisual seria amplamente reproduzido, no sentido de serem produzidas diversas cópias de um mesmo item. De forma semelhante, Pierre Nora (1993) afirma que

[...] nenhuma época foi tão voluntariamente produtora de arquivos como a nossa, não somente pelo volume que a sociedade moderna espontaneamente produz, não somente pelos meios técnicos de reprodução e de conservação

de que se dispõe, mas pela superstição e pelo respeito ao vestígio (NORA, 1993, p. 15).

Em instituições culturais como o Circo Voador, anualmente dezenas de documentos e artefatos são digitalizados ou criados digitalmente, sendo necessário o planejamento de ações que possam promover sua gestão, processamento, preservação, recuperabilidade, visibilidade, uso e reuso. Essas atividades são atribuições básicas da Curadoria Digital que dá o tom necessário ao trabalho rotineiro para a gestão de grandes acervos digitais.

Zorich (2015) afirma que a Curadoria Digital é uma tarefa interdisciplinar, assim como a Ciência da Informação e a curadoria tradicional. Especialmente, a Curadoria Digital utiliza métodos presentes na Ciência da Informação e essa mesma ciência também possui viés interdisciplinar. Com a proposta de garantir as possibilidades de reuso de objetos digitais, é primordial, não só para o crescimento do alcance dos equipamentos culturais sobre a sociedade, que este material seja tecnicamente tratado e gerenciado, aprimorando a série de serviços informacionais e integrados que podem ser gerados a partir desses bens culturais.

Com a previsão de funcionamento de um mês, o Circo Voador nasceu a partir de uma iniciativa de grupos teatrais, animou o verão e vem sendo um importante agente cultural desde a década de 1980. Sua história está diretamente atrelada à cultura na cidade do Rio de Janeiro, de forma que, em agosto do ano 2000, depois de quatro anos fechado por um desentendimento político, o Circo Voador foi reconhecido como Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro.

O Acervo do Circo Voador, composto por documentos audiovisuais, sonoros, iconográficos e textuais, produzidos e acumulados desde a sua inauguração, foi declarado de interesse público e social, por decreto presidencial, em 25 de janeiro de 2018, depois de avaliação realizada pelo Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ).

A discussão do Circo Voador e de seu acervo como patrimônio cultural coletivo deve ser compreendida a partir de estudos sobre o local, o contexto social e a época em que o objeto estudado se insere. A análise sugerida relaciona-se diretamente com a proposta do Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa, ao considerarmos que a referida área dedica-se à exploração da pesquisa voltada para o gerenciamento, preservação, difusão, acesso e uso do patrimônio documental.

A partir desse contexto, é possível apontar o acervo do Circo Voador como um objeto de estudo em potencial, se analisarmos os temas propostos pela linha de pesquisa escolhida, que estuda a constituição, representação e gerenciamento do patrimônio documental como mecanismos de identificação e de memória da sociedade, bem como os processos de

representação da informação documentária e a análise da diversidade do universo documental e dos ambientes de memória, envolvendo questões relacionadas à preservação documental.

Levando em consideração a relevância da Casa como instituição social, é possível traçar um panorama dos costumes da juventude carioca. Com mais de trinta mil horas de registros audiovisuais produzidos em diversos formatos (VHS, U-Matic, Mini DV, digital); além de uma coleção de fotografias, cartazes, *releases* e filipetas de divulgação, cabe apontar que o ACV pertence à uma entidade privada sem fins lucrativos, que se mantém sem o incentivo de políticas públicas, e que atua em áreas de interesse social.

O projeto artístico do Circo Voador ultrapassou os limites da produção cultural e tornou-se de grande importância sociocultural, vide os aspectos políticos que envolvem a instituição ao longo dos anos, bem como a sua contribuição para o entorno da área em que se encontra, já que a reinstalação do Circo Voador, na Lapa, auxiliou no processo de revitalização do bairro², além de permitir que o Circo pudesse contribuir com ações sociais voltadas para a população local.

O principal objetivo desta dissertação é identificar as medidas de curadoria digital aplicáveis ao Acervo Circo Voador e as possibilidades de reuso desses objetos, na forma de novos produtos informacionais voltados para o acesso público ao acervo. Para atingir esse objetivo geral, é necessária a análise de alguns objetivos específicos.

Primeiramente, qualificaremos o Acervo Circo Voador como objeto em potencial para a aplicabilidade de procedimentos de curadoria a partir da compreensão da diversidade dos objetos digitais que o compõem. Em seguida, identificaremos a partir de uma pesquisa exploratória, como a curadoria digital pode ser aplicada de maneira eficiente, de forma que seja possível expandir o caráter informacional e social do acervo em questão. Por fim, investigaremos como o conceito de reuso de acervos culturais digitais utilizado pela *Europeana Collections*, pelo *Rijksmuseum* e pelo Instituto Moreira Salles (IMS) pode ser aplicado ao acervo digital do Circo Voador para a formulação de diferentes produtos e serviços.

Para uma gestão eficiente, é necessária a aplicabilidade de dois pontos essenciais: o acesso e o investimento. De acordo com Corrêa (2011), existem dois tipos de arquivo no que diz respeito à finalidade do acesso: aqueles com desejo lucrativo, para os quais o objetivo visa novas formas de exploração comercial de seus materiais; e aqueles sem o intento de lucro, em

² MONTEIRO, Marcelo. O Circo Voador completa hoje 30 anos de Lapa. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23/10/2012. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/amplificador/post/circo-voador-completa-hoje-30-anos-de-lapa-lembre-shows-historicos-471740.html>. Acesso em: 5 abr. 2022.

que o objetivo maior é instruir e educar. Os dois tipos preservam os materiais para torná-los acessíveis (CORRÊA, 2011, p. 8). Mas como possibilitar o acesso, se o investimento é precário e afeta diretamente a preservação de uma coleção?

A proposta metodológica desta pesquisa estrutura-se como uma reflexão exploratória acerca da difusão do ACV e de suas possibilidades de acesso em meio digital. Por meio do desenvolvimento de análise e a discussão das informações acerca do acervo, torna-se importante levantar o questionamento sobre quais possibilidades de reuso podem também ser aplicadas por meio dos processos de curadoria digital. Buscou-se dividir a metodologia em três frentes de ação, interligadas a cada um dos objetivos específicos.

Ao analisar o que tem sido considerado “digno” de ser preservado, inicia-se uma investigação sobre o Circo Voador como instituição, detentora de um patrimônio contribuinte da cultura local. Para fomentar esta e as diversas questões apontadas neste trabalho, foi realizado um levantamento seletivo de bibliografia, incrementado por depoimentos fornecidos por membros da equipe da instituição pesquisada, sobre o Circo Voador e seu acervo, buscando o embasamento necessário para responder aos questionamentos expostos e auxiliando o desenvolvimento de sua contextualização histórica. Semelhantemente, buscou-se realizar o levantamento bibliográfico específico a respeito dos temas e conceitos de curadoria e reuso abordados no trabalho. Foram analisadas experiências de reuso aplicadas a acervos em meio digital a partir da realização de uma pesquisa documental e analítica de projetos bem-sucedidos, como, por exemplo, a *Europeana Collections*, o *Rijksmuseum* e o Instituto Moreira Salles, e enriquecida por um levantamento bibliográfico que ressalte a relevância do desenvolvimento da curadoria digital para a consolidação do reuso dos objetos digitais em instituições culturais.

Para darmos embasamento teórico às questões abordadas ao longo desta pesquisa, foi realizado um levantamento bibliográfico detalhado voltado para cada uma das seções do trabalho. Inicialmente, buscamos conceituar o campo de ação da Museologia de forma que abarcasse a instituição abordada, visto que a mesma não é uma instituição museal. Foi possível inserir o Circo Voador como uma instituição cultural no meio museológico a partir de definições apontadas por textos de Desvalées e Mairesse (2013) e Anna Gregorová (1980, p. 21 apud DESVALLÉES, 2015). Essas definições foram determinantes para que fosse possível darmos segmento ao trabalho, abordando questões de preservação do patrimônio e da memória coletiva e a sua importância na construção de identidades, uma vez que Dodebei (2017) afirma que “todo patrimônio deve sua existência a um processo de construção social” (DODEBEI, 2017, p. 83). O Circo Voador e seu acervo nasceram a partir da necessidade de

construção de uma nova identidade cultural pela juventude, a partir da abertura dos processos políticos da década de 1980 – ambos nasceram a partir de um processo de construção de novos movimentos culturais e sociais.

Durante o processo de contar a história do Circo Voador e de seu acervo, muitas histórias surgiram. Diversas delas mereciam destaque, mas foi necessário realizar um corte temporal para que o a escrita da pesquisa não se dispersasse. Utilizamos o material fornecido pelas entrevistas do Projeto de História Oral do Acervo Circo Voador, encabeçado pelo pesquisador Walmor Pamplona e captados pela equipe audiovisual do Circo Voador, na qual a autora está inserida, e que encontram-se transcritas nos apêndices deste trabalho. Assim como as entrevistas, o material encontrado nos textos de Maria Juçá (2013) e Nelson Motta (2000) enriqueceram a história da lona.

Ao abordarmos o Acervo Circo Voador, foi necessário tratar dos conceitos e da importância do audiovisual. Ray Edmondson (2017, p. 25) aponta que “os documentos audiovisuais – gravações, filmes, programas etc. –, são parte de um conceito mais amplo que pode ser chamado de patrimônio audiovisual”. Com base nessa afirmação, apresentamos diversas definições sobre a importância das obras audiovisuais para a sociedade, como apontado pela UNESCO e destacados em texto de Corrêa (2011). Ao nos atentarmos aos aspectos constituintes do ACV, podemos afirmar que “o acervo digital, [...] pode ir além de uma representação funcional deste, ampliando o seu potencial informacional, comunicacional e de reinterpretação e apresentação” (SAYÃO, 2017, p. 47).

1 O VERÃO DE 1982

Partindo do princípio de que o campo empírico da Museologia é um dos norteadores desta pesquisa, torna-se necessário identificar algumas definições que serão abordadas ao longo do texto.

A museologia é uma disciplina científica independente, específica, cujo objeto de estudo é uma atitude específica do Homem sobre a realidade, expressão dos sistemas mnemônicos, que se concretiza por diferentes formas museais ao longo da história. A museologia tem a natureza de uma ciência social, proveniente das disciplinas científicas documentais e mnemônicas, e ela contribui à compreensão do homem no seio da sociedade (STRÁNSKÝ, 1980 apud DESVALÉES e MAIRESSE, 2013, p. 63).

Como meio de ampliar os horizontes relativos à abordagem museológica de que trata esta pesquisa, torna-se relevante considerar os diversos acréscimos feitos à definição original do termo Museologia ao longo do tempo e a partir do desenvolvimento de novas pesquisas de diferentes teóricos da área. Tomemos como exemplo a definição apontada por Anna Gregorová (1980): “A Museologia é uma ciência que examina a relação específica do homem com a realidade, e consiste na coleção e na conservação conscientes e sistemáticas e utilização científica, cultural e educativa de objetos [...] que documentam o desenvolvimento da natureza e da sociedade” (1980, p. 21 apud DESVALLÉES, 2015, p. 53). Com base na definição apresentada, partimos da perspectiva de que para entender a Museologia e o seus diferentes objetos de estudo deve-se estender o campo museológico a tudo aquilo que já era estudado por ele para além do objeto institucional, como, por exemplo, entornos territoriais e identidades coletivas. “O campo de estudo torna-se infinito por uma variedade de retornos às origens” (DESVALLÉES, 2015, p. 54).

A Museologia encontra-se em constante evolução. Passados alguns anos, a tradicional forma museal evoluiu para uma nova vertente que teve como resultado a explosão do interesse pelo patrimônio natural e cultural. Simultaneamente, ao assimilarmos o campo como a ciência que compreende o homem na sociedade, entendemos que os museus são instituições comprometidas com a preservação e a comunicação de bens culturais considerados patrimônios. Assim, podemos apontar para o fato de que a compreensão de patrimônio abrange também suas produções e os processos ligados à identidade cultural, à memória coletiva e individual e aos valores sociais e culturais.

No passado, a memória coletiva era transmitida pelos homens, que eram os detentores da história. Essa transmissão não era feita a partir da fala, palavra por palavra, mas, sim, de

forma mais deliberada, como, por exemplo, por meio de desenhos. Isso é revolucionado a partir da invenção da escrita.

De acordo com Le Goff (1990), existem duas formas de memória. A primeira é comemorativa, que celebra um acontecimento memorável por monumentos: “No Oriente antigo, por exemplo, as inscrições comemorativas deram lugar à multiplicação de monumentos como as estelas e os obeliscos. Na Mesopotâmia predominaram as estelas onde os reis quiseram imortalizar os seus feitos por meio de representações figuradas [...]” (LE GOFF, 1990, p. 373). Já a segunda forma, corresponde à divinização da memória coletiva. Para os gregos, por exemplo, a memória era uma deusa. Esta divinização vai se adaptando às diferentes civilizações ao longo do tempo.

O século XIX, especificamente após a Revolução Francesa, é marcado pela explosão do espírito comemorativo e, com ele, a manipulação da memória coletiva atinge o seu momento mais significativo. [...] Na França, a Revolução cria os Arquivos Nacionais, disponibilizando os documentos da memória nacional. Na Inglaterra e na Itália, criam-se instituições especializadas para o estudo desses documentos. O mesmo acontece com os museus. Depois de tímidas tentativas de abertura no século XVIII, os museus surgem no século XIX, como manifestações significativas da memória coletiva (MENDONÇA, 2012, p.70).

Ao analisarmos a preservação da memória como instrumento de cidadania, entendemos que:

Para nós, o simples ato de preservar, isolado, descontextualizado, sem objetivo de uso, significa um ato de indiferença, um “peso morto”, no sentido de ausência de compromisso. Entendemos o ato de preservar como instrumento de cidadania, como um ato político e, assim sendo, um ato transformador, proporcionando a apropriação plena do bem pelo sujeito, na exploração de todo o seu potencial, na integração entre bem e sujeito, num processo de continuidade (SANTOS, 1993 apud MENDONÇA, 2012, p. 86).

Abordar a questão da preservação da memória nos leva aos escritos de Françoise Choay (2017) acerca de determinado processo iniciado na década de 1960, denominado de “inflação do patrimônio histórico”, que consiste na acumulação dos bens patrimoniais. A historiadora adverte sobre os desafios do tratamento seletivo dos bens patrimoniais, que reúne indiscriminadamente os testemunhos tanto de um passado longínquo, como de um passado recente. A autora compara o ato de preservar na atualidade a uma sociedade narcisista, que tem o patrimônio como um espelho.

A adição de cada novo fragmento de um passado longínquo, ou de um passado próximo que mal acaba de ‘esfriar’, dá a essa figura narcisista mais solidez, precisão e autoridade, torna-a mais tranquilizadora e capaz de conjurar a angústia e as incertezas do presente. [...] Com efeito, o

desenvolvimento da inflação patrimonial coincidiu com o de uma perturbação cultural sem precedentes no seio das sociedades industriais avançadas e, conseqüentemente, no mundo inteiro (CHOAY, 2017, p. 241).

A autora nos sugere a importância de um olhar crítico para sair da função narcisista do patrimônio. Tendo o patrimônio ligado à memória coletiva como ideia central desta pesquisa, somos levados a questionar, de acordo com Abreu (2007, p. 114): “O que tem sido considerado ‘digno’ de ser preservado?”.

O pesquisador Gonçalves (2015) nos aponta a perspectiva de que “atualmente, qualquer objeto material, qualquer espaço, qualquer prática social, qualquer tipo de conhecimento pode ser identificado, celebrado ou contestado como ‘patrimônio’ por um ou mais grupos sociais” (GONÇALVES, 2015, p. 212). Da mesma forma, nos deparamos com os apontamentos de Waldisa Rússio (1990) acerca da questão da preservação de testemunhos do homem a partir da musealização, em que conceitua como objetos musealizáveis os testemunhos do homem e do seu meio e afirma que, desses testemunhos, musealizamos os traços, vestígios ou resíduos que venham a ter significação (RÚSSIO, 1990 apud MENDONÇA, 2012, p. 129).

No entanto, a memória – individual ou coletiva – é dialética, sempre aberta à lembrança e ao esquecimento, e, assim, se pode inferir que a prática museal constitui um exercício contínuo de construção, de problematização e de reconstrução da memória. A memória coletiva também traz à tona um importante desafio imposto especialmente às sociedades contemporâneas, o de pertencer a um mundo globalizado e, ao mesmo tempo, expressar a sua própria identidade, visto a necessidade de manter a produção memorial ativa em todos os seus efeitos, seja de forma individual ou coletiva. “A memória [...] é considerada crucial para a coesão social e cultural da sociedade. Todos os tipos de identidade dependem dela. Uma sociedade sem memória é um anátema” (HUYSEN, 2014, p. 157).

Em entrevista realizada em julho de 2019 para o projeto de História Oral do Acervo Circo Voador³, a diretora Maria Juçá conversou sobre a motivação para iniciar o projeto do ACV: “O Acervo surgiu dessa certeza de que a gente estava descendo, navegando numa onda muito grande e que esse momento não poderia passar em brancas nuvens por conta de as gerações futuras terem que começar tudo outra vez. E esse Acervo seria então um documento do percurso já conquistado, já realizado” (JUÇÁ, 2019, 14’52” a 15’18”). Também Pierre Nora (1993, p. 14) afirma que “a necessidade de memória é uma necessidade da história”. O Conselho Nacional de Arquivos, em parecer que declara o ACV como acervo de interesse

³ A autora esteve presente à entrevista como parte da equipe audiovisual do Circo Voador.

público e social, considera a coleção “como uma das mais completas coleções audiovisuais voltadas à música brasileira contemporânea” (CONARQ, 2016). Visto que o Acervo reflete uma intensa atividade cultural, especialmente durante a década de 1980, quando toda uma geração de músicos e artistas, de todo o país, se apresentou sob a lona do Circo Voador e foram, todos, perpetuados em registros, sua preservação e difusão torna-se importante para que a sociedade possa conhecer e compreender tal período cultural brasileiro.

Tendo sido um importante marco cultural para a cidade do Rio de Janeiro, constatamos a necessidade de apoiar o processo de construção da memória institucional do Circo Voador a partir do seu acervo e frisamos que este movimento ocorre a partir de demandas sociais e culturais. É fundamental esclarecer que a memória institucional e toda a carga que a envolve têm relevância.

“A cultura alternativa no Rio de Janeiro deixou suas marcas no tempo e na história da cidade ao desenvolver importantes vertentes que construíram sólidos caminhos nas manifestações artísticas brasileiras.” (HETTENHAUSEN; LESSA, 2016, p. 299). É fundamental ressaltar a necessidade de se construir uma cultura autêntica e nacional durante os anos 80 no Brasil. “É necessário apoiar o processo de rememoração, mas trabalhar com a ideia de que esse lembrar vem de escolhas feitas do presente para o passado, ou seja, de demandas sociais, culturais, educacionais. [...] A memória é muito importante na construção de identidades” (ROBALINHO, 2017, p. 133). No momento em que o regime militar adentrava seu declínio, grande parte do material fonográfico tocado nas rádios era estrangeiro. Segundo Maria Juçá, na época produtora do Rock Voador no Circo Voador, “cerca de 70% da música que toca na rádio é estrangeira. Teve período que chegava a mais de 80% de música estrangeira. Eu falava ‘nós nunca vamos ter língua, nós não vamos falar, nós vamos ser só ouvidos” (JUÇÁ, 2019, 39’04” - 39’20”). De acordo com o CONARQ, o ACV possui importantes registros da atuação do Circo Voador como agente cultural no período de transição do regime político no país, atuando de forma a refletir “anseios sociais por mais liberdade e um avanço cultural de vanguarda que marcou o período de transição entre o final da ditadura militar brasileira e a redemocratização, na primeira metade dos anos 1980” (CONARQ, 2016). Tornou-se evidente a necessidade básica de se construir uma identidade cultural que se contraponha à dominação, onde a libertação nacional é o único caminho.

Nos anos 80 uma série de eventos abalaram ou mexeram com o mundo, incluindo o Brasil, em vários segmentos como moda, música, esporte, comportamento, consumo. Nesse contexto, o Circo Voador se situa. [...] Naquele início dos anos 80, o poder dos militares era dissonante com o desejo da sociedade e começava a dar sinal de esgotamento. Esse clima de terror leva toda uma geração para o campo da superação. Os movimentos

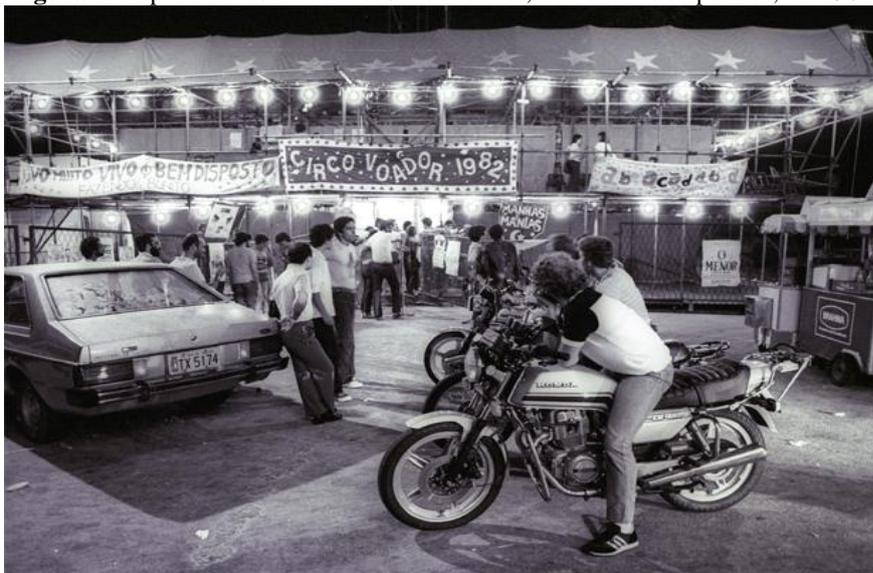
culturais se formam nos pequenos cantos de todo o Rio de Janeiro. Música, teatro, cinema, poesia, artes plásticas e dança se movimentam nos becos e produzem cachoeiras de ideias, experimentando novas linguagens. [...] O Circo Voador buscava seu pouso. (JUÇÁ, 2013, p. 32, 39)

1.1 A Lona: nasce o Circo Voador

[...] No verão de 82, uma novidade na praia do Arpoador: um circo. Uma ideia maluca de Perfeito Fortuna, ex-Asdrúbal, com Maurício Calvão e o cenógrafo Mauricio Sette. Um Circo de verdade, em frente ao mar, armado na areia da praia dos roqueiros e surfistas, um circo com bichos muito loucos e sem trapezistas, um circo de teatro e música – e naturalmente muitos malabarismos e acrobacias. [...] seria só durante o verão e seria uma alegria para a cidade, prometia Perfeito ao prefeito. Não só cumpriu como foi além: o Circo Voador foi a grande atração do verão carioca, com cursos de teatro e aulas de dança e acrobacia de dia e peças de teatro e shows de música à noite (MOTTA, 2000, p. 313).

Depois do regime civil-militar instaurado no Brasil, nos anos 1960, a cidade do Rio de Janeiro finalmente começou a respirar novos ares na década de 1980. Idealizado no ano de 1982, o Circo Voador nasceu em janeiro, em pleno verão, na Praia do Arpoador, zona sul da cidade. Nasceu a partir de uma iniciativa de grupos teatrais inspirados pela abertura de manifestações artísticas na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e, sob uma lona, erguida com ferro e madeira, foram reunidos diversos grupos de teatro, dança e música no palco improvisado.

Figura 1: A primeira estrutura do Circo Voador, na Praia do Arpoador, em 1982.



Fonte: Foto: Rogério Reis. CPDocJB.

Pelo palco do Circo Voador passaram nomes como Evandro Mesquita, Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães, José Lavigne, Patrícia Travassos, Deborah Bloch e Bebel Gilberto. O Circo imediatamente foi consagrado por todos e deu o pontapé inicial para um novo momento na produção artística, mudança de comportamento, valores sociais, estética e liberdade da juventude carioca. “Depois de tanta repressão, o Circo Voador era o infinito” (JUÇÁ, 2013, p. 54).

[...] O Rio fervia. A reunião dessas forças mudaria o rumo das coisas. Foi ali, no Parque Lage, que começaram os cursos livres de teatro do Asdrúbal, com uma procura absurda por parte dos jovens. O sucesso, reunindo tanta gente em busca de um mesmo sonho, era a alavanca necessária para a tomada de direções, que já não cabiam nos limites do Parque Lage, um espaço compartilhado com os demais alunos dos cursos de artes. Era necessário um lugar para abrigar tanta gente e tantas propostas. A busca desse espaço tomava impulso e amadurecia cada vez com mais força. Perfeito Fortuna tomou a frente desse projeto. [...] O nome já existia, tirado de exercícios teatrais do Corpo Cênico N.S. dos Navegantes, onde o conceito voador era utilizado nas discussões do grupo. Alice de Andrade juntou as palavras e estava dado o nome: Circo Voador (JUÇÁ, 2013, p. 36).

Com a previsão de funcionamento de dois meses, o Circo Voador animou o verão de 1982, na Praia do Arpoador. Com o fim da estação, o Circo precisou encerrar suas atividades no local. Porém, o então prefeito, Júlio Coutinho, havia se comprometido a encontrar um novo espaço para o Circo Voador. E, assim, o Circo renasceu, em outubro do mesmo ano, agora no bairro da Lapa, onde se estabeleceu definitivamente. Com o Circo Voador na Lapa, veio também a oportunidade de ampliar o seu espaço pela restauração de um outro ambiente também abandonado no bairro: a Fundação Progresso.

Na mesma época, a Fundação Progresso, outro centro cultural localizado no mesmo bairro, estava sendo demolida, e os organizadores do Circo Voador junto às autoridades interviram para que isso não ocorresse. Anos depois, a Fundação também foi cedida e Perfeito Fortuna assumiu a sua direção. O Circo Voador passou a ser dirigido por Maria Juçá, que realizou o projeto Rock Voador, alavancando a cena do *rock* nacional, fazendo com que o Circo se tornasse um lugar de referência musical ao longo dos anos (ANDRADE, 2017, p. 18-19).

Muito antes de a revitalização chegar à Lapa e tornar o bairro um dos maiores pontos turísticos da cidade, o Circo Voador fincou-se ali. Em 22 de outubro de 1982, o Circo foi reaberto permanentemente com um *show* da banda Blitz, ao lado dos Arcos da Lapa, região central da cidade do Rio de Janeiro.

A fama do bairro da Lapa teve seu início no século XVIII, a partir do processo de ocupação do seu espaço geográfico, com a construção de um seminário e uma capela em

louvor a Nossa Senhora da Lapa do Desterro, que foram erguidos no bairro, em 1751. Outra construção que marcaria a fama do bairro no início de sua ocupação foi o Aqueduto Carioca, os Arcos da Lapa, concluído em 1750.

A expansão da cidade acentuou-se no século XIX, com a chegada da Corte Portuguesa ao Rio de Janeiro, em 1808. Neste momento, a “Lapa era um bairro estritamente familiar, ocupado pela elite imperial, sendo uma área com características que representavam o universo tradicional da sociedade” (COSTA, 2000 apud SOARES, 2017, p. 27). Gradativamente, o bairro passou por períodos de expansão e sua característica antes familiar deu lugar a uma atmosfera mais boêmia. Já no século XX, o bairro carioca tinha uma vida noturna agitada e era o lugar de concentração dos artistas em foco na época. Di Cavalcanti, Cândido Portinari, Manuel Bandeira, Villa-Lobos e tantos outros foram a vanguarda da boemia carioca na Lapa.

Em texto de 2017, a pesquisadora Sharon Zukin afirma que, ao pesquisarmos sobre espaços geograficamente culturais, percebemos que “as políticas de patrimônio cultural permitem que os centros históricos das cidades sejam ‘higienizados’ para os turistas” (ZUKIN, 2017). Antes da revitalização chegar à Lapa, o bairro carioca era conhecido como a parte boêmia da cidade, local caracterizado pela venda de drogas ilícitas, prostituição e pelos moradores de rua, que fizeram morada embaixo dos Arcos. Então, depois do deslocamento do Circo Voador para o bairro, inicia-se um processo de gentrificação da Lapa: ao longo dos anos foram inauguradas diversas casas noturnas, projetos de revitalização arquitetônica em casarões históricos foram implantados, pinturas murais representando “a boemia carioca” surgem nas paredes e muros ao longo das ruas de todo o bairro. E no meio disso, temos o grande projeto artístico e cultural que é o Circo Voador.

“Nesse processo, escolhemos lembrar ou esquecer, ou, às vezes, lembrar e posteriormente esquecer a história de um lugar. Uma coisa é clara: as decisões de quando lembrar ou quando esquecer estão incorporadas em nosso contexto espacial, político e cultural”, afirma Hatuka (2017, p. 47). Levando em consideração a relevância do Circo Voador para a cidade desde a sua criação até os dias atuais, é possível traçar um panorama dos costumes da juventude da época, presenteada com um projeto artístico de grande importância cultural, dos cenários políticos em que a instituição se inseriu inicialmente e ao longo dos anos (visto que surgiu ainda no período do regime militar e continuou presente nos períodos conturbados de transição de governos no país), bem como a sua contribuição cultural para o seu entorno. Souza (2012) afirma que a reinstalação do Circo Voador na Lapa exerceu e exerce até hoje importante papel no processo de revitalização do bairro.

[...] A Lapa exigia deslocamento e o bairro nem tinha boa fama. Sua localização central, no entanto, era um facilitador para reunir pessoas de todos os cantos do Rio. Isso também criaria uma nova identidade, diferente da Zona Sul, onde quase todo o mundo se conhece ou frequenta os mesmos lugares – praias, bares e festas. O importante é que todo mundo queria o Circo Voador de volta (JUÇÁ, 2013, p. 58).

Figura 2: Estrutura do Circo Voador na Lapa em 1992.



Fonte: Foto: André Arruda. CPDocJB.

Atualmente, a Lapa apresenta-se como uma das principais opções de diversões culturais na cidade do Rio de Janeiro. O bairro agrega em sua noite, especialmente nos fins de semana, um grande público, composto na sua grande maioria por jovens. Ao longo dos últimos anos foram inauguradas diversas casas noturnas, com diversas programações musicais, dando ao bairro um ar mais plural e democrático, dominado pela diversidade cultural.

Através do projeto “Rock Voador”, o Circo transforma-se em um local musicalmente consagrado, onde as gerações se reuniam, predominantemente, para *shows* de *rock*, gênero musical nada tradicional na cidade. O evento semanal tornou-se a principal plataforma de lançamentos da geração Rock Brasil, apresentando grandes nomes da música nacional como Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso, Legião Urbana e Celso Blues Boy. Em 1983, o Circo Voador concedeu à cidade do Rio de Janeiro um presente único para apreciadores do gênero:

o 1º Festival Rock Punk Rock Rio-São Paulo, que reuniu mais de 10 bandas dos dois estados e ocorreu por um dia inteiro sob a lona. Um evento rico culturalmente e cujos registros, raríssimos, encontram-se apenas no Acervo Circo Voador.

Por conta de um desentendimento político, o Circo foi fechado no ano de 1996.

Enquanto recuperávamos o Circo, a eleição rolava e o candidato Luiz Paulo Conde se elegia prefeito do Rio. Seus assessores nos solicitaram o espaço para comemorar a vitória. [...] Pediram sábado, 16 de novembro. Gelei. Noite *punk* com Ratos de Porão, Garotos Podres e Serial Killer. Ninguém subia no palco em noites *punks*. Subi algumas vezes para levar vaia, receber e devolver algumas cusparadas. [...] Combinei o seguinte com o assessor do imperador: vocês chegam cedo, nove da noite, retardamos o início do show e, às onze e meia, liberamos geral para o público.

[...] Às nove, às dez da noite, nada do prefeito. Onze, onze e quinze, onze e meia, nada. Abrimos o Circo para o público, que afinal tinha comprado seu ingresso para ver Ratos de Porão, Garotos Podres e Serial Killer.

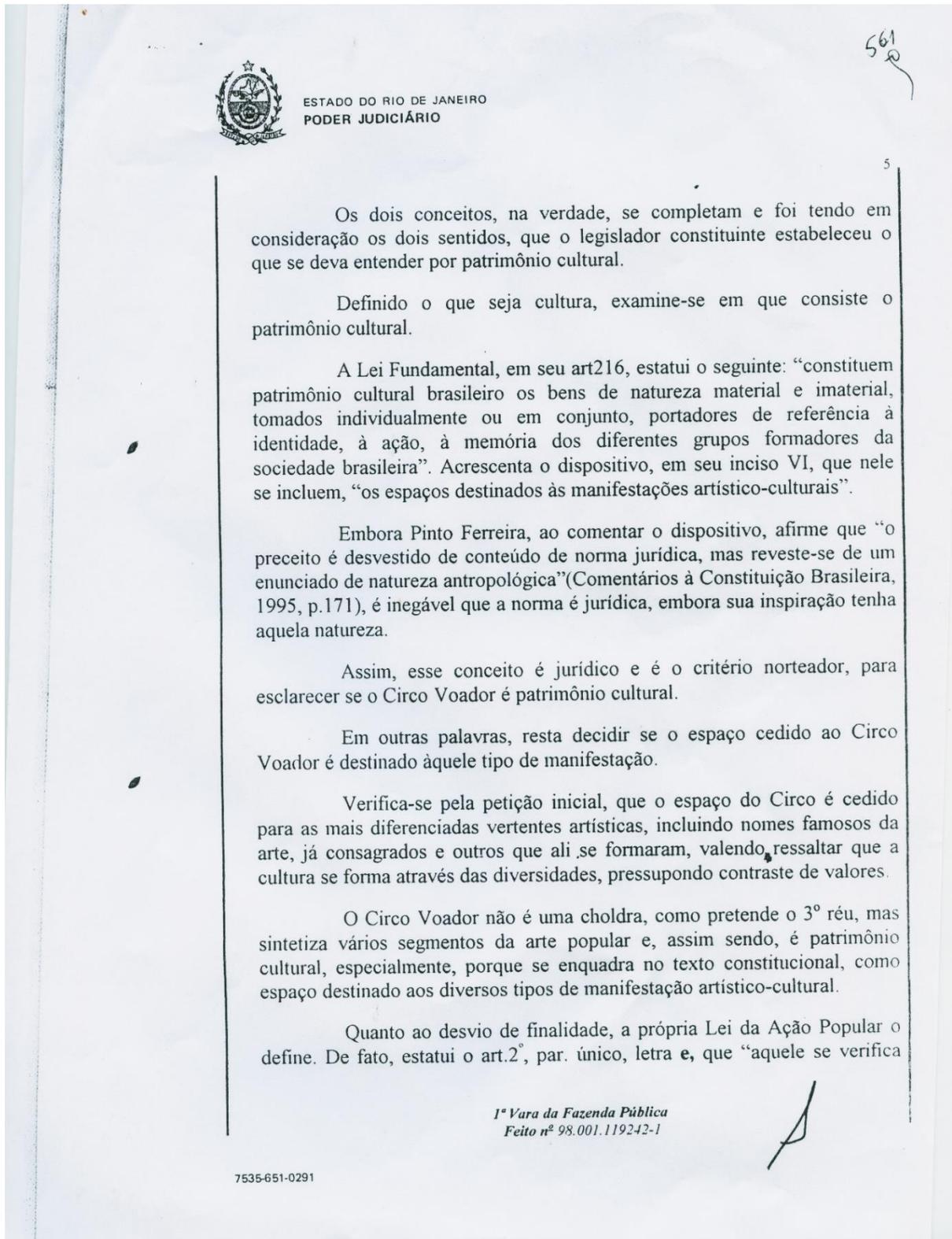
À meia-noite e quinze, a furiosa banda de fandango anuncia a chegada do imperador. Não levou trinta segundos para o Circo explodir em indignação. Todos os palavrões conhecidos eram pronunciados em alto e bom som. Os pedidos de retirada mais pareciam gritos de ordem da passeata das caras-pintadas gritando “Fora Conde”. Tragédia. Eu sabia que nossas cabeças cairiam na guilhotina. Esperava por um esporro ou coisa parecida. Não foi o que aconteceu.

Dia 18 de novembro, segunda-feira, nove horas da manhã, o Circo Voador estava cassado. [...] A guarda municipal cercava o Circo na tentativa de impedir nossa entrada no espaço: cassado, proibido de funcionar (JUÇÁ, 2013, p. 445 e 446).

O desentendimento entre a prefeitura do Rio de Janeiro e os administradores do Circo durou oito anos e prejudicou fortemente a instituição e o público frequentador do local. Nesse meio tempo, a prefeitura do Rio de Janeiro mandou demolir a estrutura do Circo, que, aos poucos, foi sendo invadida: primeiro, por uma empresa contratada para obras públicas, depois por moradores de rua e por traficantes da área para guardar droga.

Em agosto do ano 2000, depois de seis anos de uma disputa judicial pela sua reabertura, o Circo Voador foi reconhecido como Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro e foi determinada a devolução do alvará e o imediato funcionamento do espaço derrubado pela Prefeitura.

Figura 3: Sentença da ação popular pela reabertura do Circo Voador, assinada pelo juiz Carlos Eduardo da Rosa da Fonseca Passos, reconhecendo o Circo como Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro.



O Circo Voador demorou mais dois anos para ser reconstruído em um projeto de R\$ 1,8 milhão. A lona deu lugar a uma imensa tenda, em formato de bola, e a plateia foi transformada em uma arena intimista. Além da repaginação visual, o novo Circo vinha com isolamento acústico, evitando as velhas reclamações do excesso sonoro. A reabertura aconteceu no dia 22 de julho de 2004 e o Circo Voador iniciou assim o seu segundo voo em uma nova fase de sua trajetória artístico-cultural, buscando agregar novos ritmos musicais, segmentos artísticos diversos, projetos sociais e, é claro, mantendo os clássicos encontros geracionais que o espaço costumava agregar, acrescentando, desta vez, os filhos e netos dos jovens da geração de 1980 e 1990, além dos próprios, outrora tão jovens.

Figura 4: Estrutura atual do Circo Voador na Lapa.



Fonte: Diário do Rio. Disponível em: <https://diariodorio.com/circo-voador-tera-evento-para-ajudar-associao-brasileira-de-imprensa/>. Acesso em: 15 set. 2021.

“O Circo Voador foi pioneiro em iniciativas socioculturais no Brasil, pois aliava atividades artísticas com ações de cunho social, como a criação de creches, aulas de capoeira para a comunidade e parcerias com associações de moradores” (CONARQ, 2016, p. 5). A nova estrutura manteve os antigos hábitos socioculturais pelos quais a instituição era conhecida. Atualmente gerido e administrado por uma OSCIP, Organização da Sociedade Civil de Interesse Público, o Circo Voador estruturou oficinas de capacitação para a juventude assimilar as novas orientações, qualificando e discutindo, provocando o alargamento de

horizontes para aqueles que buscavam o conhecimento. Uma das principais atividades sociais estabelecidas e administradas pelo Circo é a Creche Brincar e Aprender, projeto do Circo, situado na Rua André Cavalcanti, que existe desde 1982 – antes, com o nome Creche e Apareche, que funcionava anexo ao próprio espaço do Circo Voador, nos Arcos – e atende a cerca de 80 crianças em horário integral, com atividades extracurriculares como *ballet*, teatro e informática.

Uma grande iniciativa no que tange a atividades socioculturais, foi o Ponto de Cultura estabelecido no Circo Voador. Desde a sua reabertura, em 2004, o Circo era um **Pontão de Cultura** por iniciativa própria. Os Pontões de Cultura são entidades de natureza e finalidade cultural que se destinam à mobilização, à troca de experiências, ao desenvolvimento de ações conjuntas com governos locais e à articulação entre os diferentes Pontos de Cultura. Podem agrupar-se em nível estadual e/ou regional ou por áreas temáticas de interesse comum. Como Pontão, o Circo promovia oficinas, discussões e diversas atividades ligadas a direitos autorais.

Em 17 de agosto de 2006, o Circo Voador torna-se oficialmente um Ponto de Cultura, promovido pelo programa Cultura Viva. Os **Pontos de Cultura**, no entanto, são

[...] organizações culturais da sociedade que ganham força e reconhecimento institucional ao estabelecer uma parceria, um pacto, com o Estado. Aqui há uma sutil distinção: o Ponto de Cultura não pode ser para as pessoas e sim das pessoas; um organizador da cultura no nível local, atuando como um ponto de recepção e irradiação de cultura. Como um elo na articulação em rede, o Ponto de Cultura não é um equipamento cultural do governo, nem um serviço. Seu foco não está na carência, na ausência de bens e serviços, e sim na potência, na capacidade de agir de pessoas e grupos (TURINO, 2009. p. 63).

O programa **Cultura Viva**, grupo atuante na iniciativa de estabelecer locais de iniciativas sociais como Pontos de Cultura, tinha o objetivo de integrar os Pontos a um sistema mais amplo.

Conforme historiado, Ponto de Cultura e programa Cultura Viva nascem juntos e estão indissociavelmente associados, como pode ser verificado no documento de formulação do programa, escrito em junho de 2004: “O Cultura Viva é concebido como uma rede orgânica de gestão, agitação e criação cultural e terá por base de articulação o Ponto de Cultura”. (...) Autonomia, protagonismo, empoderamento, gestão em rede, conhecimentos livres, software livre, cultura digital, trabalho compartilhado, partilha, generosidade intelectual, tradição griô. São conceitos e práticas que estão presentes na militância de gestores dos Pontos de Cultura de todo o Brasil” (TURINO, 2009. p. 85).

De forma que, a partir da instauração oficial do Circo Voador como Ponto de Cultura, a instituição permanece promovendo atividades ligadas a projetos sociais voltados

para a população que vive no entorno da instituição. Contudo, suas atividades ainda não possuíam ligação alguma com o acervo.

Desde 2015, grande parte das atividades realizadas pelo Ponto de Cultura do Circo Voador eram relacionadas ao acervo. A instituição desenvolveu cursos e oficinas sobre acervos audiovisuais e gestão de produção cultural, em conjunto com outros pontos de cultura da região, além de promover a abertura de seu estúdio para gravação de artistas independentes. Concomitantemente, o Circo abria seu espaço de forma permanente para a realização de eventos como “A Teia”⁴ e outros encontros para a divulgação de projetos os mais diversos. O Circo Voador deixou de ser Ponto de Cultura no ano 2020.

O Circo também é responsável pela administração do espaço MEC, Movimento de Educação e Cultura, inaugurado em 2007. O MEC é um dos projetos socioculturais mais importantes do Circo Voador. Localizado na Rua Joaquim Silva, também na Lapa, o projeto oferece cursos e oficinas para jovens e adultos, com o objetivo de capacitá-los para o mercado de trabalho. Atualmente, o MEC oferece cursos de espanhol, francês, inglês, português, redação, informática, matemática, reforço escolar e rede/*hardware*.

Simultaneamente, o Circo gerencia o projeto Escola Livre de Artes, ELA, que também inclui oficinas e cursos artísticos. Os cursos e oficinas disponíveis atualmente no projeto ELA são: Acrobacias Aéreas, Oficina Orquestra Voadora, Grupo Zanzar: oficinas de Ritmos Populares e Danças Populares, Bloco Quizomba!, Cia. Livre Acesso e o Abadá Capoeira. Além das atividades com os grupos de oficinas e cursos, o Circo recebe doações de alimentos durante os eventos realizados na casa para a preparação e distribuições de cestas básicas para moradores da Lapa e comunidades carentes do entorno, realizando também parcerias com ONGS e projetos sociais de outros bairros, que recolhem as cestas para distribuição.

O Circo Voador foi protagonista na renovação do cenário cultural brasileiro. Responsável pelo lançamento de gerações de músicos e artistas no mercado de trabalho, estimula a criação de companhias de teatro, dança e circo; lança novas linguagens, cria moda, estéticas e, principalmente, gera centenas de emprego, distribuindo renda, auxiliando a difusão de políticas públicas nas áreas de cultura, educação, saúde, segurança e direitos humanos. Reúne gerações e fortalece o convívio entre as contradições. Apoia os novos processos de produção fonográfica, adota a cultura digital e faz intercâmbio cultural com quatro continentes. Teve a iniciativa de formar um acervo de imagens e sons para servir de

⁴ A Teia é o encontro nacional dos Pontos de Cultura, e também encontros regionais das entidades que integram o Programa Cultura Viva. MINISTÉRIO DA CULTURA, 20 de abril de 2010. Disponível em: <http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/culturaviva/category/teia/index.html>.

fonte cultural para as novas gerações e instituições semelhantes. Mantém-se independente num setor economicamente frágil e sujeito a constantes reveses. Trata a produção cultural como um setor importante na cidade. Estimula a juventude a se engajar e se estabelecer no mercado de trabalho experimental, independente, criativo e livre. Criou uma forma de fazer a produção cultural, formou três gerações de produtores, com senso crítico, criatividade e engajamento social. O Circo Voador se mantém vivo e ativo a partir de quem o mantém vivo e operante diariamente e da memória preservada no imaginário daqueles que viveram momentos inesquecíveis na lona.

2 MEMÓRIAS DA LONA

As relações entre a produção do conhecimento histórico e os registros audiovisuais são variadas. Em primeiro lugar, porque uma série de produtos culturais cabem no conceito ‘audiovisual’: cinema, animação, vídeo, games, clipes etc. Em segundo lugar, porque cada um desses produtos possui sua própria história, que pode ser compreendida a partir do seu desenvolvimento técnico, das convenções de sua linguagem, das diferentes formas de exploração comercial e do seu impacto no imaginário social e histórico. Em terceiro lugar, porque o historiador pode usar o audiovisual de várias maneiras: como fonte de informações específicas para a sua pesquisa, como objeto privilegiado de análise ou para o estado das diversas formas de representação da história (HAGEMEYER, 2012, p. 9).

Existem diversas definições para o termo *documento audiovisual* na literatura. O Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística define documentos audiovisuais como “Gênero documental integrado por documentos que contêm imagens, fixas ou em movimento, e registros sonoros, como filmes e fitas videomagnéticas” (Arquivo Nacional, 2005, p. 73). Em texto de 2017, Edmondson apresenta a seguinte definição:

Documentos audiovisuais são obras que contêm imagens e/ou sons reprodutíveis reunidos em um suporte e que:

- em geral, exigem um dispositivo tecnológico para serem registrados, transmitidos, percebidos e compreendidos;
- o conteúdo visual e/ou sonoro tem duração linear; e
- o objetivo é a comunicação desse conteúdo e não a utilização da tecnologia para outros fins (EDMONDSON, 2017, p. 27).

A amplitude do que abarca o conceito de *audiovisual* permite inúmeras possibilidades de produções a partir dessas tipologias documentais e, apesar da importância cultural que o documento audiovisual possui, a preocupação com sua preservação é recente. De acordo com documento consolidado da *Recomendação sobre a Preservação e Acesso ao Patrimônio Documental*, de 2015, da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), foi somente a partir da década de 2010 que Estados membros da Organização relataram ter criado e estarem desenvolvendo melhorias em ambientes participativos e propícios para suas instituições de memória desenvolverem políticas, ferramentas e projetos para proteger e disseminar o patrimônio documental audiovisual (UNESCO, 2019, p. 6, tradução nossa).

Pensando na fluidez informacional gerada pela tecnologia atual, somos levados a pensar na necessidade de estratégias eficientes para a preservação e o acesso dos acervos audiovisuais. Edmondson salienta que “Nunca se termina de preservar uma obra (audiovisual); na melhor das hipóteses, ela está sempre em processo de preservação!” (2017,

p. 24). A preservação e o acesso são atividades complementares e, por consequência, são operações que se fazem necessárias para que se mantenha o maior grau de integridade dos documentos audiovisuais. A preservação é necessária para assegurar o acesso permanente, de forma que a aplicabilidade de uma gestão museológica atrelada a ações de curadoria podem ser efetivas se pensadas a partir de uma abordagem conjunta. Contudo, ao longo das últimas décadas, os acervos audiovisuais foram muitas vezes negligenciados por instituições museológicas e, na maior parte das vezes, tratados apenas como documentos complementares aos acervos de outras tipologias. Essa questão se dava por diversos fatores que envolviam desde a carência de políticas e técnicas de preservação para os documentos audiovisuais, até a falta de recursos. Isso resultava em acervos audiovisuais sendo vistos como diferentes e especiais ou de menos importância patrimonial, sendo tratados com descaso e eventualmente levados à deterioração (MENDONÇA, 2012). Esta questão torna-se evidente ao observarmos a escassez de produção textual museológica relativa a acervos e documentos audiovisuais.

[...] Trabalhar com documentos audiovisuais envolve dois aspectos: a forma e o conteúdo informacional. A forma abarca “como” o *show* foi mostrado em termos de som e imagem, já o conteúdo informacional apega-se “ao que” foi mostrado, ou seja, há de se fazer distinção entre o conteúdo físico (VHS, mini DV, HD...) e o conteúdo informacional (o *show* em sua integridade).

[...] No Brasil é praticamente inexistente incentivo às instituições que lidam com esse tipo de documento e que precisam preservar não só o documento em si, mas o suporte (que na maioria das vezes é frágil) e os equipamentos necessários para ter acesso ao conteúdo dos documentos na posteridade. É uma luta diária e constante das instituições e dos profissionais envolvidos para que as políticas públicas enxerguem essa documentação como qualquer outra (SOARES, 2017, p. 40).

A relação entre o homem e a imagem é algo recorrente desde os primórdios da humanidade. Como descrito no capítulo anterior, a transmissão da informação não era feita a partir da fala, mas de forma deliberada, como, por exemplo, por desenhos. De fato, podemos afirmar que as imagens e os elementos visuais sempre fizeram parte do nosso cotidiano. Com o passar dos anos, o avanço tecnológico permitiu que a carga informacional transmitida por meio de uma imagem alcançasse números nunca imaginados.

Na sociedade contemporânea, a tecnologia, somada à imagem, dominam os meios de comunicação. Com a invenção do cinema, fotografia e televisão o volume de material audiovisual produzido se torna extremamente alto, com um crescimento massivo. O uso da imagem se torna uma peça principal do audiovisual, tanto para disseminar informações, entretenimento ou pesquisas, oferecendo uma variedade visual simultânea [...] essas informações e acontecimentos registrados constroem a memória audiovisual da sociedade, e necessitam de políticas de preservação para que não sejam perdidas, políticas de indexação para que sejam recuperadas. Cada acervo audiovisual

tem informações diferentes referentes às suas funções. O material a se tornar permanente e as técnicas para recuperá-lo quando necessário, devem ser feitas da forma mais adequada para cada tipo de documento (ANDRADE, 2017, p. 35-36).

Levaremos em consideração o conceito de que um acervo é constituído a partir de um conjunto de bens representativos do patrimônio material ou imaterial, móvel ou imóvel, devidamente selecionados, adquiridos e organizados que compõem os campos de interesse de uma determinada instituição. Partindo desta perspectiva, Mendonça (2018) define que, para que um determinado acervo seja considerado um acervo audiovisual ou de imagem e som, o mesmo deve estar de acordo com as seguintes características:

- [...] a) acervo sonoro, acervo de áudio e/ou acervo fonográfico - conjuntos de sons/áudios representativos do patrimônio material e imaterial gravados em suportes e formatos diversos, tais como, fitas magnéticas analógicas em formato cassette/fitas de rolo; discos de goma laca de 78 rotações; discos de vinil – LP, EP, Compacto e Maxi –; sons/áudios gravados em formatos digitais, como CDs, DVDS, MP3, dentre outros;
- b) acervo videográfico - conjuntos de sons e imagens representativos do patrimônio material e imaterial gravados em suportes e formatos que abrangem as fitas magnéticas analógicas em formato quadruplex e fitas magnéticas analógicas em formato cassetes como as fitas Umatic, VHS, Betacam, S-VHS, SVHS-C, Vídeo 8, Hi8; e os formatos digitais, como Dvcam, Mini DV, DVD, dentre outros;
- c) acervo cinematográfico - conjunto de sons e imagens representativos do patrimônio material e imaterial gravados em filme cinematográfico ou película cinematográfica preto e branco e em cores, nos formatos 35 milímetros, 16 milímetros e Super 8, dentre outros;
- d) acervo fotográfico - conjunto de imagens representativas do patrimônio material e imaterial gravados em filme fotográfico ou película fotográfica, em placas de vidro, em negativos, diapositivos/‘slides’ ou em processos e arquivos digitais, dentre outros (MENDONÇA, 2012, p. 43-44).

Ao nos depararmos com um acervo composto por diversos elementos audiovisuais característicos apontados por Mendonça, podemos defini-lo como um acervo híbrido, algo que o torna demasiadamente valioso do ponto de vista informacional e, entretanto, o mesmo fator torna a preservação de acervos dessa tipologia mais complexa. No momento em que é apresentada uma proposta de preservação a partir de ações museológicas vinculadas à curadoria, na qual as duas práticas se complementam, torna-se necessário compreender em que consistem as atividades realizadas pelos campos científicos. Abordaremos a curadoria de forma detalhada mais à diante, de forma que iniciaremos com o fazer museológico.

É importante frisar: embora o Circo Voador não seja reconhecido como uma instituição museal formal e seu acervo não seja um acervo museológico, diversas práticas museológicas foram adotadas para a preservação do seu espaço e de sua memória. É inegável

que o Circo Voador transformou-se ao longo dos anos em um dos mais importantes espaços culturais da Lapa. Simultaneamente, o Circo Voador sempre foi uma instituição aberta ao público e a serviço da sociedade a partir dos projetos sociais realizados pela casa desde a sua abertura. Na Lapa, o espaço do Circo já foi um Ponto de Cultura e, além dos típicos eventos culturais, *shows* e festas da casa, a instituição permanece atuante socialmente por meio da Creche do Circo e dos projetos sociais ELA, Escola Livre de Artes, e o espaço MEC-Movimento de Educação e Cultura.

Portanto, partimos dos estudos acerca da Nova Museologia, que enfatizam a vocação social dos museus a partir dos anos 1970, de acordo com Desvallés & Mairesse (2013). Teóricos passam a se preocupar com a situação dos museus e suas funções frente a novos desafios e é nesse momento que “o conceito de museu passa por uma grande transformação, é ampliado, e procura tornar a ação museológica mais abrangente, interagindo o museu com a sociedade” (VILHENA, 2015, p. 165). A partir dos principais documentos produzidos pelos teóricos da Museologia (Mesa Redonda de Santiago do Chile, em 1972, Declaração de Quebec, em 1984, e a Declaração de Caracas, em 1992), lembramos que

Os princípios básicos que norteiam as ações da ‘Nova Museologia’ podem, então, ser resumidos nos seguintes pontos: reconhecimento das identidades e das culturas de todos os grupos humanos; utilização da memória coletiva como um referencial básico para o entendimento e a transformação da realidade; incentivo à apropriação e reapropriação do patrimônio, para que a identidade seja vivida, na pluralidade e na ruptura; desenvolvimento de ações museológicas, considerando como ponto de partida a prática social e não as coleções; socialização da função de preservação, interpretação da relação entre o homem e o seu meio ambiente e da influência da herança cultural e natural na identidade dos indivíduos e dos grupos sociais [...] (SANTOS, 2005 apud VILHENA, 2015, p. 166).

Necessitamos desse entendimento para apontar as práticas de instituições como o Circo Voador como diretamente ligadas às propostas da Nova Museologia, pois

o museu enquanto organização abrange uma larga gama de profissionais e processos, possuindo como objetivos a tríplice pesquisa, preservação e comunicação do patrimônio cultural. Em seu dia a dia é uma instituição que lida com salvaguarda, fornecimento de informação e produção de conhecimento para o público (AUGUSTIN, 2015, p. 246).

O Acervo Circo Voador foi idealizado não só com o objetivo de registrar as atividades da instituição, mas também com o intuito de ser um conjunto de bens documentais organizados de forma a serem disseminados para a sociedade. Em um trecho de entrevista transcrito anteriormente nesta pesquisa, a diretora do Circo Voador, Maria Juçá, afirma que “esse momento não poderia passar em brancas nuvens por conta de as gerações futuras terem

que começar tudo outra vez [...] o Acervo seria então um documento do percurso já conquistado, já realizado” (JUÇÁ, 2019). Semelhantemente, em avaliação realizada pelo Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ)⁵, o parecer manifesta que

o acervo arquivístico do Circo Voador reflete a intensa e importante atividade cultural que a instituição teve, e ainda tem, na história contemporânea do nosso país, refletindo anseios sociais por mais liberdade e um avanço cultural de vanguarda que marcou o período de transição entre o final da ditadura militar brasileira e a redemocratização, na primeira metade dos anos 1980. O rico registro audiovisual desse período é uma demonstração inequívoca que acervos de cunho cultural refletem questões sociais, políticas e de costume de toda uma geração, sendo de grande importância sua preservação e difusão, para que a sociedade possa observar e compreender tal período (CONARQ, 2016, p. 6).

Edmondson destaca também que, do ponto de vista arquivístico,

[...] a história das mídias audiovisuais é contada parcialmente por meio de sua tecnologia, e cabe aos arquivos preservar o bastante dela – ou preservar suficiente documentação sobre ela – para assegurar que a história possa ser contada às novas gerações” (EDMONDSON, 2017, p.6).

Segundo Mendonça (2012, p. 342), “[...] as ações museológicas de pesquisa, preservação e comunicação acontecem hoje em locais os mais variados e inusitados, seja nos bairros, nas ruas ou nas escolas. Dessa forma, a instituição museu está sendo permanentemente repensada, avaliada e reconstruída”. Precisamos entender os museus e espaços de memória, de acordo com a definição do museólogo e poeta Mário Chagas (1998),

⁵ O Conselho Nacional de Arquivos - CONARQ é um órgão colegiado, vinculado ao Arquivo Nacional do Ministério da Justiça e Segurança Pública que tem por finalidade definir a política nacional de arquivos públicos e privados, como órgão central de um Sistema Nacional de Arquivos, bem como exercer orientação normativa visando à gestão documental e à proteção especial aos documentos de arquivo.

[...] Desde sua criação, o CONARQ tem concentrado seus esforços no sentido de suprir o Brasil de um importante corpus de atos normativos que regulam matérias arquivísticas sobre diversos temas relativos à gestão, à preservação e ao acesso aos documentos públicos. O CONARQ é responsável pela edição de decretos regulamentadores da **Lei n. 8.159**, e de resoluções que tratam de temas diversos relativos à gestão de documentos convencionais e digitais, microfilmagem, digitalização, transferência e recolhimento de documentos de qualquer suporte, classificação, temporalidade e destinação de documentos, acesso aos documentos públicos, capacitação de recursos humanos, terceirização de serviços arquivísticos públicos, dentre outros. O CONARQ promove e desenvolve ainda importantes ações técnico-científicas, como seminários, oficinas, workshops, cursos, por intermédio de suas Câmaras Técnicas Consultivas e pela Comissão de Avaliação de Acervos Privados, constituídas não só por especialistas da área arquivística como de outras áreas do conhecimento, tais como ciência da informação, biblioteconomia, tecnologia da informação, administração e direito. Disponível em: <https://www.gov.br/conarq/pt-br/acesso-a-informacao/institucional/o-conselho>. Acesso em 15 jan. 2021.

como “espaço de conflito, como campo de tradição e contradição” (CHAGAS apud MENDONÇA, 2012, p. 341).

A gestão museológica de um acervo nada mais é do que a gestão informacional aplicada a partir das boas práticas do fazer museológico. Ao longo do desenvolvimento deste estudo, é possível perceber a amplitude dessa área científica. O que se busca com o estudo das práticas museológicas é um universo de parceiros e representações e a busca pela construção de conhecimento conjunto. Desta forma, é possível identificar que

[...] o novo fazer museológico resulta das reflexões sobre a museologia na contemporaneidade, que possibilitaram: a introdução de novas práticas, considerando as ações de coleta, pesquisa, preservação e comunicação de forma integrada; e, o entendimento de que o homem é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto responsável pela ação e transformação de sua realidade, de seu passado, de seu presente e futuro (MENDONÇA, 2012, p. 43-44).

Mas o que buscamos entender ao estudarmos a memória de uma instituição a partir de seu acervo audiovisual? Qual a importância desses acervos para a cultura local? Para o pesquisador Adam Vidal, “o fato de que o homem, estando inserido em seu tempo, em um determinado contexto histórico, percebe as coisas através de ‘filtros’ desenvolvidos pelas suas vivências e conseqüentes críticas e opiniões” (VIDAL, 2006, p. 14).

O caso do Acervo Circo Voador traz à tona o debate sobre um acervo pouco conhecido e, no entanto, tão carregado de história, e nos remete à importância do estudo da documentação audiovisual como parte da construção da memória cultural de uma sociedade. Concomitantemente, iniciamos uma discussão sobre a importância da interdisciplinaridade no processo de gestão informacional para a preservação de uma memória institucional. A preocupação com a memória, com a sua conservação, é o que nos leva a iniciar coleções e acervos: retiramos determinados objetos de suas funções originais e os instalamos em locais de celebração, com o objetivo de rememorar.

Mas chega um momento em que a coleção torna-se mais forte que o colecionador. A descoberta, a posse, o conhecimento, a preservação já não satisfazem plenamente. É preciso compartilhar, permitir que um número maior de pessoas usufrua do que um dia foi um exercício solitário, muitas vezes confundido com o simples acumular. Sente-se também a necessidade de dar um novo sentido ao acervo, que vá além da mera contemplação. Ele deve disseminar e gerar conhecimento, ampliando sensivelmente a sua presença no mundo, junto a novos públicos (GUTIERREZ, 2012, p. 254).

O processo de gestão do Acervo Circo Voador foi desencadeado a partir da necessidade de disseminar e gerar conhecimento a respeito dessa coleção. A busca por

profissionais capacitados, verbas e editais direcionados para o tratamento e difusão do acervo é iniciada e realizada com afincos por cada membro da equipe que conhece a história e a memória que esse acervo carrega. É a partir deste contexto que iniciamos nossa pesquisa sobre o Acervo Circo Voador.

2.1 Acervo Circo Voador

Produzido com o objetivo de registrar as atividades da instituição, que se tornaria um dos mais importantes espaços culturais do Rio de Janeiro e do país, este acervo pode ser considerado atualmente como uma das mais completas coleções audiovisuais voltada à música brasileira contemporânea. (CONARQ, 2016, p. 2).

O Acervo do Circo Voador nasce juntamente com o Circo Voador, a partir das filmagens das primeiras programações do *Rock Voador*, projeto idealizado e produzido por Maria Juçá. De 1982 até hoje, o Circo Voador reuniu em torno de 30.000 horas de registros audiovisuais produzidos em diversos formatos (VHS, U-Matic, MiniDV, digital), além de uma coleção de fotografias, cartazes, releases e filipetas de divulgação. Pelo recorte cronológico, a natureza dos formatos e pela própria história do Circo Voador, o Acervo Circo Voador (ACV) divide-se em dois principais recortes temporais: de 1982 a 1997 (ano seguinte à interdição da casa, quando foram realizados diversos eventos em prol da reabertura) e de 2004 (ano da reabertura) até os dias de hoje. O primeiro recorte é constituído majoritariamente de VHS; e o segundo, em MiniDV e formato digital, além de ingressos, filipetas, *releases* em papel, fotografias digitais e filipetas digitais, integrados nos diversos HDs constituintes do acervo.

Este acervo continua crescendo semanalmente com os registros das programações realizadas pela casa. Para compreender a dimensão do acervo referido, apresentaremos a seguir alguns números referentes ao que foi possível enumerar até a presente data. Separaremos por categorias:

a) **Material de gênero documental audiovisual:**

Dimensão e suporte: 483 fitas VHS; 5.100 fitas mini-DV; 97 HDs; aproximadamente 170 Tb de arquivos audiovisuais.

Datas limite: 1982 - 2022

Âmbito e conteúdo: Imagens de shows, eventos culturais, sociais e políticos, bastidores e entrevistas.

b) Material de gênero documental iconográfico:

Dimensão e suporte: 240 ampliações fotográficas, 930 fotografias físicas e aproximadamente 70.100 fotografias digitais; 170 cartazes impressos e 1.000 cartazes digitais; 533 filipetas impressas e 2.150 filipetas digitais.

Datas limite: 1982 - 2022

Âmbito e conteúdo: Imagens de *shows*, eventos culturais, sociais e políticos, bastidores e entrevistas; conteúdo promocional e publicitário.

c) Material de gênero documental sonoro:

Dimensão e suporte: 300 MiniDisc

Datas limite: 2004 - 2016

Âmbito e conteúdo: *Shows* gravados

d) Material de gênero documental textual:

Dimensão e suporte: 50 *releases* impressos e 2.150 *releases* digitais; 341 *clippings* impressos, 1.025 *clippings* digitalizados, 52 CDs contendo *clippings* digitais.

Datas limite: 1982 - 2022

Âmbito e conteúdo: Informações, notícias e informes sobre *shows* e eventos.

Parte do acervo é composta por lendários *shows* ocorridos na lona, de grandes figuras do cenário musical brasileiro, como Tim Maia, Raul Seixas, Chico Science & Nação Zumbi e muitos outros. Além das filmagens de *shows* nacionais, o Acervo possui itens analógicos referentes a *shows* históricos sob a lona, tais como Ramones e a célebre Bob Marley's Band, The Wailers. Todo esse material encontra-se digitalizado. O ACV possui caráter diversificado e, atualmente, a instituição também desenvolve oficinas de acrobacia aérea, percussão, capoeira, danças populares, orquestra voadora (sopro e percussão) e teatro para pessoas com deficiência, cujas atividades são devidamente registradas e integradas ao acervo.

De acordo com a própria instituição

[...] o acervo reflete parte da história e do processo cultural brasileiro, através de uma listagem completa de materiais audiovisuais (*shows*, bastidores, videojornais) relativos ao Circo, de uma exaustiva linha do tempo traçando o dia a dia da casa e de uma história fotográfica da lona voadora e dos artistas que subiram em seu palco (BRAGA; GARDNIER; MORALES, 2015, p. 9).

A iniciativa de preservar este dinâmico acervo audiovisual é almejada pela própria equipe, desde o seu nascimento na Praia do Arpoador, durante o verão de 1982. O processo de gestão do acervo foi iniciado em 2011, a partir de um prêmio de fomento direcionado para o

evento de comemoração dos 30 anos do Circo Voador, que seria realizado em junho de 2015, marcado pelo retorno da icônica lona à Praia do Arpoador.

A equipe formada pela museóloga Nauara Morales e o pesquisador Ruy Gardner, posteriormente acrescida pela pesquisadora Amanda Braga, deu início aos processos de criação de uma base de dados e à organização de padrões para categorização de informações para a catalogação e digitalização do acervo. A equipe também realizou procedimentos de organização arquivística, estabelecendo metodologias para o tratamento do acervo e o acondicionamento adequado da coleção. Em seus trinta e oito anos de existência, as fitas VHS que compõem o Acervo Circo Voador passaram por inúmeros locais de guarda, inúmeras mãos e, como todo material de arquivo, sobreviveram com maior ou menor fidelidade às intempéries e ao manuseio humano.

O primeiro passo no processo de gestão do acervo se deu a partir do contato com profissionais do audiovisual. O pesquisador Marco Dreer, a equipe da Fundação Getúlio Vargas (FGV) e a equipe do Arquivo Nacional foram contatadas, como base para os cuidados e processos iniciais do cuidado do acervo. Depois da realização de visitas e da elaboração de um laudo técnico sobre o estado de conservação dos objetos constituintes do acervo, por Marco Dreer, a implementação da gestão foi iniciada, a partir do cuidado do suporte mais antigo para o mais recente, como a digitalização de vídeos e identificação das VHS e dos DVDs.

Para a maior eficiência do processo de gerenciamento informacional, uma base de dados que atende à grande parte das especificidades do ACV foi criada. Essa base de dados recebeu o nome de Controle de Acervo Audiovisual Digital Circo Voador (CAC). A documentação é inteiramente digital no CAC e produzida a partir de metadados copiados de uma planilha Excel, produzida com uma catalogação prévia do material a ser documentado na base. A produção da base de dados foi baseada em uma planilha de informações de conservação para acervos fotográficos, fornecida por um dos auxiliares do projeto. Existem duas interfaces, uma para pesquisa e uma interna, em que é feita a alimentação documental. São três categorias primárias de catalogação: áudio, fotografia e vídeo.

Figura 5: Interface inicial para realização de pesquisa no CAC.



Fonte: Acervo Circo Voador (2018)

Figura 6: Interface interna para alimentação da documentação do Acervo no CAC.



Fonte: Acervo Circo Voador (2018)

Durante o processo de gestão do acervo, a catalogação é a atividade da rotina de trabalho que demanda mais tempo da equipe e possui a maior carga de complexidades, pois, para fazê-la, é necessário assistir todo o show, para que se possa descrever a informação de forma precisa. Em entrevista realizada em janeiro de 2020 para o projeto de História Oral do Acervo Circo Voador, o pesquisador Ruy Gardnier afirma que, durante o início da gestão do acervo, a equipe chegou à conclusão que

Não, a gente não vai ter tempo nem dinheiro pra [sic] organizar um arranjo arquivístico e partir daí. Então a gente vai tratar todo esse material de *shows* como se fosse uma série única, tratada cronologicamente. Era o que era prático e factível de fazer nesse primeiro momento. E o nosso grande desafio é saber: a base de dados vai ser incrível se a gente puder fazer os *setlists*. As descrições de *shows* são os *setlists*: quem está no palco, as participações e tal. Agora a dúvida é saber se isso é factível, né. Eu tenho um show de duas horas, para catalogar essas duas horas, eu vou precisar de seis horas? É um dia inteiro de trabalho? Vou precisar de doze horas? Ou dá para fazer pelo menos dois *shows* ou um *show*, ou duas aberturas e um *show* em um dia de trabalho, em cinco horas de trabalho? A dúvida era essa, porque, de fato, se você precisa de oito horas para catalogar um item de duas horas significa que você não vai andar na produtividade, né. (GARDNIER, 2020, trecho 12'55" a 14'17").

A documentação realizada na base de dados possui alguns campos especificamente direcionados para a descrição dos eventos catalogados. A documentação dos *shows* é feita de forma completa, seja o artista/banda a atração principal da noite ou não. Já os eventos são descritos como uma entidade coletiva, onde não há artista ou banda em destaque. Dessa forma, o campo “título” sempre será o nome do evento ou o nome do artista/banda.

A identificação é realizada com informações como ano, mês, dia, tipologia do suporte e nome do evento. Por exemplo: “2012-02-04_mdv_criolo”. A nomenclatura foi criada pela equipe para facilitar a padronização da documentação e a pesquisa na base de dados, além de auxiliar na tabela de metadados para a localização do acervo físico. As pesquisas são realizadas somente *in loco* por conta dos direitos autorais sobre o material que constitui o acervo.

Em eventos com mais de um artista ou que não são, de fato, *shows*, o campo “descrição” fornece uma espécie de resumo do evento. Nesse campo são descritos os acontecimentos durante o *show*. Existem entradas das mais peculiares, como, por exemplo, pedidos de casamento realizados na plateia e capturados pela câmera, acidentes ou brigas e manifestação de artistas contra a violência ou solicitando prestação de socorro. Também nesse campo constam as informações técnicas de falta de áudio ou cortes na filmagem.

Os campos “*setlist*” e “músicos” são os mais complexos no processo de documentação. No campo *setlist* são colocadas todas as músicas apresentadas durante o *show*. Esse é um campo que exige grande conhecimento musical e atenção por parte do catalogador responsável, pois uma mínima alteração no arranjo de uma música pode dificultar a sua identificação. Já no campo “músicos”, entram todos os musicistas presentes no palco e seus respectivos instrumentos, sejam eles membros fixos da banda, acréscimos ou participações especiais para os *shows* ao vivo. Muitas vezes, essa informação não é fornecida pela equipe do evento, o que dificulta o processo documental e torna-se necessário a pesquisa em outras fontes, como, por exemplo, nas redes sociais dos próprios artistas.

Outros campos que fazem parte da catalogação, por exemplo, são: o campo “material”, em que são inseridos os *links* com os caminhos de acesso para os arquivos documentados; o campo “registro”, que representa a nomenclatura do arquivo de vídeo apresentada anteriormente (2012-02-04_mdv_criolo), e “data de realização”, que é o dia no qual o evento foi realizado, mantendo-se o padrão de registro (ano, mês, dia). O campo “data presumida” é utilizado somente quando não se sabe a data exata em que ocorreu o *show*. Utiliza-se o campo “categoria” para informar o gênero do evento registrado (*show*, bastidores, *clip*, entre outras opções).

Existem também campos como “formatos”, onde se especifica o suporte original do documento catalogado: VHS, Mini DV, DVD, Digital, MP3 ou não especificado, quando não se sabe ao certo o formato, por exemplo, em casos em que o material já havia sido digitalizado, porém não existia documentação prévia. O campo “cor” identifica se a filmagem é em preto e branco ou colorida. O campo “duração” se refere à duração do *show* ou evento a ser documentado.

Os campos “projeto” e “programas” somente são preenchidos quando são realizados eventos específicos. Por exemplo, no campo “projeto” coloca-se o nome do evento produzido de forma recorrente. Um projeto atual do Circo Voador é a “Noite do Bem Bolado”, evento que reúne três ou mais rodas de samba e é realizado pelo menos quatro vezes ao ano. Já o campo “programa” é onde o catalogador detalha a minutagem dos acontecimentos do *show*.

Figura 7: Captura de tela da seção de alimentação das informações dos arquivos.

Fonte: Acervo Circo Voador (2018)

As informações inseridas na base de dados geram uma tabela de metadados que pode ser exportada do *software* CAC em forma de uma planilha *Excel*. Nessa tabela constam exatamente os mesmos campos da base. A única exceção ocorre no campo “material”, que, na planilha, recebe uma alteração no seu título para “código do material” e o preenchimento de entrada torna-se um número gerado pelo sistema, referente ao item catalogado.

É importante reiterar que a base de dados CAC, Controle de Acervo Audiovisual Digital Circo Voador, é um sistema livre, criado a partir de um incentivo fiscal de baixo valor. A plataforma possui diversas lacunas no que diz respeito à preservação informacional do acervo, porém, supriu a necessidade da equipe em um momento inicial. O acesso à base, no entanto, encontra-se indisponível no momento, tanto para pesquisa quanto para alimentação do sistema com a documentação do acervo.

Projetos visando à preservação e o acesso público do Acervo Circo Voador contribuem para um maior aprofundamento a respeito da música brasileira produzida nas últimas quatro décadas de existência da casa. Preservar e dar acesso ao Acervo Circo Voador permite que questões de caráter histórico relativas à música brasileira, sobretudo o *rock* nacional, possam ser mais bem compreendidas pelas novas gerações, uma vez que o Circo é um dos palcos mais representativos e importantes dessas manifestações. O acesso público a tal acervo constitui uma ação rara no contexto dos espaços culturais dedicados a

apresentações musicais situados no Rio de Janeiro, uma vez que é possível que o público assista aos vídeos dos *shows*, que, por sua vez, são acompanhados de informações, contextualizando tanto os detalhes das próprias apresentações, como questões relativas ao próprio registro documental.

Como meio de divulgação e difusão do acervo, foi realizado, em 2015, o lançamento do primeiro volume do Catálogo do Acervo Circo Voador, em edições digitais e impressas. Contemplando os anos de 1982 a 1997, a publicação “[...] diz respeito apenas aos eventos ocorridos no Circo Voador ou por ocasião dele. No entanto, o acervo não se restringe a ele” (BRAGA; GARDNIER; MORALES, 2015, p. 10). No ano de 2017, o Acervo Circo Voador lançou o segundo volume do seu Catálogo, também com edições digitais e impressas, que abrange o período de 2004 a 2009. A publicação desses catálogos teve como objetivo principal criar um ‘Raio-X’ da história do Circo Voador nesses seis primeiros anos de seu segundo voo por meio de seu acervo audiovisual, e dar visibilidade maior às imagens registradas para pesquisadores, fãs e demais interessados.

Figura 8: Clipping do jornal O Globo anunciando o lançamento do primeiro volume do Catálogo do Acervo Circo Voador, em abril de 2015.

O GLOBO

SEGUNDO CADERNO

SEXTA-FEIRA, 10.A.2015
globo.com.br

PALCO

★ DE ★

MEMÓRIAS

Já disponível para consultas, acervo do Circo Voador reúne vídeos, fotos, cartazes e textos de shows que fizeram história sob a lona da Lapa

Passado. Em sentido horário, a partir da esquerda, cartaz do show da Nação Zumbi, ainda com Chico Science, em 1994; a Legião em 1983; Raimones em 1994; Cláudio Elyer em 1991; e o pôster de Tim Maia & Banda Vitória Régia, também em 1991

CARLOS ALBUQUERQUE
carlos.albuquerque@globo.com.br

E noite de sábado e a Nação Zumbi está no Circo Voador. A percussão de Gustavo Da Luz, Toca Ogari e Gustavo Rola fit se entrosca na bateria seca e precisa de Pupillo, criando um groove único e poderoso, que se move em torno da voz cavernosa de Jorge Du Peze. Com as pernas bem abertas, Dengue toca seu poderoso baixo com uma expressão marcial no rosto, enquanto os riffs metálicos da guitarra de Lúcio Maia ricocheteiam por toda a lona. O maracatu do grupo pernambucano parece pesar uma tonelada em cima do palco da Lapa. Curiosamente, embaixo dele, despercebida pelo público, a história do local e da própria banda está sendo preservada.

Numa sala refrigerada nos subterrâneos, estão acomodadas em diversas gavetas fitas VHS, U-matics e minidVAs, com registros de mais de oito mil horas de eventos realizados ali nos últimos 32 anos. Digitalizadas, as gravações formam, ao lado de inúmeros arquivos com fotos, fitas, cartazes, ingressos e textos datilografados, a memória do Circo Voador. Um acervo que já está disponível para consultas (basta agendar pelo e-mail acervo@circovoador.com.br) e que terá seu catálogo lançado oficialmente nesta segunda-feira no site do Circo (circovoador.com.br). Com 378 páginas, ele lista tudo o que há para se ver, ler e ouvir embaixo do palco.

— Esta sala não é, claro, o lugar ideal para o acervo, mas conseguimos adaptá-la para que funcione com esse propósito — conta Amanda Braga, uma das responsáveis pela organização do material, parte de um projeto em associação com a secretaria municipal de Cultura.

Enquanto fala, Amanda mostra, num monitor, granuladas imagens de um show da mesma Nação Zumbi, ainda com Chico Science (1996-1997) à frente, no mesmo Circo, em 15 de abril de 1994.

— Ter um registro desses conservado faz tudo valer muito a pena — ela diz.

"DESORDENÂNCIA CIVIL"
Sorbo antigo da produtora e diretora do local, Maria Juçá, o projeto de restauração e catalogação desse material — que contempla, até agora, o período entre 1982 e 1997 — começou, de forma amadora, em 2000, mas só ganhou contornos definitivos em 2013.

— Foi quando vencemos um edital e conseguimos uma verba para, finalmente, dar um trato profissional a esse material — explica Maria Juçá. — A partir dali, formamos uma equipe que finalizou a limpeza e digitalização das fitas e também criou e estruturou o banco de dados.

A "limpeza" que a diretora do Circo menciona é simbolizada por uma máquina (à esquerda) de tirar mofo de fitas VHS, localizada num canto da sala.

— Comprei essa máquina de um inventor de Vitória, por volta de 1996, usando cupons de uma revista — lembra ela,

entre sorrisos. — Foi com ela que começamos, de forma improvisada, o processo de preservação desse material. Conseguimos salvar bastante coisa, mas algumas fitas se perderam.

O ano de 1996 foi justamente quando o Circo fechou as portas, interditado pelo então prefeito César Maia, como retaliação após o público de um show de punk rock (do grupo Ratos de Porão) ter votado a contravida do seu sucesso, Luiz Paschoa Cordeiro, que adozou o local, inadvertidamente, para comemorar que havia vencido as eleições para a prefeitura do Rio. A casa só voltou em 2001.

— Foi um horror. Focamos impedidos de entrar no Circo. O local virou um cemitério de obras e acabou invadido por moradores de rua. E o material já estava numa sala debaixo do palco, sujeito a infiltrações de água da chuva — lembra Maria Juçá. — Perdemos muita coisa, mas aos poucos, à medida que praticamos a desobediência civil e fomos entrando no local, conseguimos recuperar parte do material.

O restante foi sendo engendrado com a ajuda de colaboradores, gente que frequentou o Circo ao longo desse período e doou material para o acervo.

— Isso foi muito bacana, uma grande demonstração de carinho do público — reconhece Amanda, parte da equipe que incluiu especialistas em acervos audiovisuais Marco Eber, a museóloga Mariana Morales e o pesquisador Ray Garnier. — Não foi fácil juntar esse material, boa par-

DESTAQUES EM VÍDEO

Barão Vermelho, 17.12.1983
Show do grupo, ainda com Cauzua, na série Rock Voador. Parte dele foi usada no filme "Bete Balango".

Planet Hemp, 11.3.1991
Apresentação da banda, com participação de Marcelo Yuka e Black Alien, um ano antes do lançamento do disco "Usuário".

Ivo Marques Martins, 19.11.1993
Noite de terror, com o espetáculo "O estranho mundo de Zé do Caixão", protagonizado pelo cineasta paulistano.

Chico Science & Nação Zumbi, 15.4.1994
No lançamento do clássico "Da lona ao caos", a banda pernambucana tocou músicas como "Rios, pontes e overdrive" e "A cidade".

Aniversário de 11 anos do Circo, 23.10.1993
A data foi celebrada com a apresentação de um supergrupo formado por Arnaldo Brandão, Celso Blues Boy e Arnaldo Baptista.

te sem identificação, com aquele manido pelo Circo, também preservado com poucas informações. Pouco a pouco, porém, fomos catalogando e organizando tudo até o ponto atual. Usamos também material de arquivo cedido por jornais como O GLOBO e o "Jornal do Brasil".

O ponto atual, mas não final, inclui fotos de Tim Maia, Paralamas do Sucesso, Legião Urbana, Cláudio Elyer, Chico Buarque, Cristiano Veloso, Gilberto Gil, Sivuca, Planet Hemp, Lulu Santos, entre muitos outros. A coleção de vídeos tem Barão Vermelho (com Cauzua), Biza, Camisa de Vento, De Falta, Hamar Assumpção, Elyer, Gilberto Gil, Sivuca, entre outros de apresentação e cartazes anunciando eventos como os dez anos da Rádio Fluminense (em 1992), um show do Prêmio-tando o Breque (em 1987) e a estreia da Matriz Voadora (em 1983), com o grupo Kid Abelha & Abóbora Selvagens e as participações da "dancarina Deborah Colker" e do "monstro" Jorge Barrios.

— É uma obra em progresso. Ainda falta muito, como incluir os anos posteriores a 1997, mas vamos chegar lá. O principal foi termos preservada essa parte importante da cultura musical não apenas do Rio, mas do Brasil — diz Maria Juçá. — O (Marelo) D2 desceu outro dia no acervo, junto com o Arlindo Cruz, e ficou emocionado com o que viu. Planejamos montar botões no jardim para que as pessoas vejam parte desse material quando vierem assistir a shows e possam se emocionar também. ■



Como resultado do projeto de divulgação, a demanda de consultas ao acervo aumentou, principalmente depois da lei federal 12.485/11, de 12 de setembro de 2011, que exigia o aumento de produções nacionais em canais de TV. Assim, foram criados termos jurídicos para proteger a instituição e trechos de imagem vinculadas ao acervo começaram a ser vendidas para gerar lucro. O uso da imagem é feito da seguinte forma: para a pesquisa acadêmica e para artistas, é liberado em baixa resolução e com a logomarca do Circo Voador; para produtores, existe um termo de arquivamento pessoal, uso em TV e documentários, mas, inicialmente, é necessário o preenchimento de um formulário com informações sobre a utilização e, então, pode-se negociar a venda das imagens. O preço inicial é R\$ 2.000,00 mais minutos adicionais e todo o valor é direcionado para a manutenção e gerenciamento do acervo.

Os objetivos do Circo Voador são claros: além do fim lucrativo, preservar sua memória institucional. O resultado alcançado depois das discussões entre a equipe responsável pelo Acervo do Circo Voador foi a decisão de gerir o seu acervo de forma que a preservação estivesse voltada para o suporte de vídeo, pois a equipe não conseguiria tratar todo o conteúdo. As fotografias são apenas separadas em pastas, como dossiês dos eventos. Dessa forma, a gestão tornou-se mais prática e eficiente. Já o aprendizado adquirido é relativo à tentativa anterior de gerir o acervo, tentativa precária que não conseguiu englobar toda a grande quantidade de material.

Em 25 de janeiro de 2018, o Acervo do Circo Voador foi declarado de interesse público e social, por decreto presidencial, depois de avaliação realizada pelo CONARQ. A partir disto, se faz necessário questionar as políticas públicas de gestão do patrimônio aplicadas a esse tipo de acervo e ao patrimônio imaterial que integra seu entorno.

A documentação desenvolvida pela equipe do Acervo do Circo Voador mostra o caminho que a informação toma a partir do momento de seu registro inicial. De acordo com a equipe responsável pelo acervo

[...] mesmo com todas as lacunas, todas as perdas de informação dos suportes, os áudios saltando e as marcas de fita mastigada típicas para quem já trabalhou com imagens em VHS, esse acervo constitui um material de pesquisa, de memória e de energia artística sem paralelo, que carrega as marcas de gerações através das músicas, dos comportamentos, da gestualidade, das vestimentas, e os talentos individuais e coletivos de uma infinidade de artistas que compõem grande parte da singularidade da arte e da cultura produzida no Brasil (BRAGA; GARDNIER; MORALES, 2015, p. 11).

Os esforços realizados pela equipe para uma gestão eficiente do ACV têm apresentado ótimos resultados, se levarmos em consideração as limitações financeiras e o número reduzido de funcionários com que a instituição conta para a tarefa. Há uma necessidade constante de buscar melhorias na aplicação das metodologias museológicas e arquivísticas aplicadas ao acervo, visto que lidamos constantemente com a obsolescência de materiais e suportes que auxiliam a sua salvaguarda, além do crescimento acelerado do número de documentos que o constituem.

Ao iniciar a construção de seu acervo, o Circo Voador converte-se em um local que preserva a própria história, tornando-se assim um ambiente de memória. A cultura alternativa no Rio de Janeiro deixou suas marcas no tempo e na história da cidade ao desenvolver importantes vertentes que construíram sólidos caminhos nas manifestações artísticas brasileiras. Apesar de ser um acervo relativamente desconhecido, sua importância e suas peças raras não passam despercebidas e, apesar de todas as dificuldades para a seu cuidado e o alto custo de manutenção, desde 2014, diversas atividades da instituição são ligadas ao acervo e a realização de eventos como cursos e palestras tornou-se algo essencial para a sua difusão.

Alguns conceitos básicos relativos aos campos científicos aos quais esta pesquisa se enquadra, com ênfase na formulação de questionamentos acerca da Memória e do Patrimônio referentes à instituição pesquisada e ao seu entorno, se fazem também necessários. É grande o interesse do Circo Voador em firmar-se como uma organização de caráter social, como se nota no nome oficial do Circo Voador: ACASA, sigla criada para apresentar a Razão Social institucional, Associação Circo Voador Atividades Culturais Artísticas Sociais e Ambientais.

De acordo com o parecer do CONARQ acerca do Acervo Circo Voador, emitido em 28 de novembro de 2016,

o acervo arquivístico do Circo Voador reflete a intensa e importante atividade cultural que a instituição teve, e ainda tem, na história contemporânea do nosso país, refletindo anseios sociais por mais liberdade e um avanço cultural de vanguarda que marcou o período de transição entre o final da ditadura militar brasileira e a redemocratização, na primeira metade dos anos 1980.

O rico registro audiovisual desse período é uma demonstração inequívoca que acervos de cunho cultural refletem questões sociais, políticas e de costume de toda uma geração, sendo de grande importância sua preservação e difusão, para que a sociedade possa observar e compreender tal período (CONARQ, 2016, p. 6).

Segundo o art. 220 da Constituição Federal, “a manifestação do pensamento, a criação, a expressão e a informação, sob qualquer forma, processo ou veículo não sofrerão qualquer restrição”. A partir da compreensão desse artigo constitucional e do parecer emitido pelo

Conselho Nacional de Arquivos, apontamos que o ACV nasceu a partir da necessidade de se documentar as diversas manifestações artísticas e culturais que ocorreram e ocorrem sob a lona do Circo Voador. Reitera-se que grande parte dos costumes (e aqui, estão incluídos desde vestimentas até gêneros musicais em ascensão) das primeiras gerações a frequentarem o Circo Voador podem ser analisados nos documentos constituintes da coleção audiovisual pesquisada. Este acervo cresce continuamente, preservando a memória da casa e sua atuação política e social conferida ao público em seu entorno.

3 A CURADORIA DIGITAL

Ainda que o significado da palavra *curadoria* tenha mudado de forma constante ao longo do tempo e, especialmente, nas últimas décadas, o termo em si vem do latim *curare*, que significa “cuidar”. No entanto, como observado pelos autores Cortella e Dimenstein (2015), a atividade de curadoria se origina no campo museológico, surgindo no século XIX a partir da necessidade institucional de se pensar um acervo com base em suas especificidades. Sendo assim, a curadoria não significaria apenas cuidar de um acervo, mas selecionar com uma finalidade específica, para depois dispor, de maneira a contar uma história. A princípio, era designado como funções do curador estudar, preencher lacunas e pensar em formas diferentes de mostrar determinada coleção. O curador é um profissional cujas atribuições são interdisciplinares e, de acordo com Alves (2010), “a função do curador é a de impedir a petrificação de um trabalho”.

Com a virada do século XX, o mundo das artes expulsou a curadoria do seu nicho no museu (BHASKAR, 2016, p. 77), a expressão tomou novos rumos e outros significados foram adicionados ao original. No mundo contemporâneo, o termo permanece ampliando significados à medida que o ser humano continua acumulando objetos de forma natural, mesmo apresentando dificuldades em organizá-los de forma adequada, sejam esses objetos tangíveis ou intangíveis. Sendo a curadoria uma forma de gerenciar o excesso de maneira eficiente, surge a necessidade de uma nova área de conhecimento, que tenha como função ocupar-se especificamente da gestão e preservação de dados e informações criadas digitalmente.

A expressão *curadoria digital* tornou-se popular no meio científico na década de 2000, ao ser cunhada pelo pesquisador Neal Beagrie, que a definiu como “ações necessárias para manter dados de pesquisa digital e outros materiais digitais ao longo de todo o seu ciclo de vida e ao longo do tempo para a geração atual e as futuras” (BEAGRIE, 2004, p. 7-9 apud PALMER *et al.*, 2013, p. 2). Além das preocupações com ações de longo prazo para a conservação de acervos digitais, Constantopoulos e Dallas definem a curadoria digital como “um novo campo interdisciplinar de investigação e comunidade de prática, que reúne as tradições disciplinares e interesses de investigação de disciplinas” (2007, tradução nossa, p. 1).

À medida que se compreende como são gerados os objetos digitais e a sua composição, a curadoria digital torna-se um campo essencial para a execução do gerenciamento adequado desses materiais, de forma a armazenar, documentar e preservar,

levando em consideração a obsolescência de seus suportes. Com o avanço dos estudos sobre curadoria digital, foi possível compreender a produção dos objetos digitais como um procedimento invisível ao olho nu. Um objeto digital, de acordo com Thibodeau (2002), nada mais é do que um objeto detentor de informação, de qualquer tipo e formato, expressa sob a forma digital. Podemos entender os objetos digitais como conceituais e isso “[...] não necessariamente implica na fixação de dados em unidades físicas e sim em unidades lógicas [...]” (SANTOS, 2014, p. 47). Eles devem ter importância significativa dentro de suas instituições, mais do que apenas representações digitais dos acervos físicos, já que suas possibilidades de uso e reuso são flexíveis, desde que recebam os tratamentos técnicos e gerenciamentos adequados, permitindo a frequente usabilidade.

O constante avanço da tecnologia nos séculos XX e XXI impulsionou os processos de comunicação e de acesso à informação ao redor do mundo. Para o cenário cultural, no que diz respeito aos arquivos, bibliotecas e museus, a *internet* permitiu a aproximação com o público e a expansão do alcance de seus objetos, principalmente por meio da digitalização e disponibilização da consulta *on-line*.

A partir desses procedimentos, temos a construção de coleções digitais, que são “compostas por itens culturais digitais baseados na *web*, incluindo imagens, texto, vídeo e áudio (digital digitalizado ou nascido)” (ESCHENFELDER; CASWELL, 2010, p. 2). Com a facilidade de produção de áudios, fotos e vídeos a partir de um simples toque, o movimento da expansão tecnológica passa a permitir a criação de arquivos digitais em uma velocidade praticamente instantânea, assemelhando-se ao avanço que Walter Benjamin (2020, p. 55) apresentou ao afirmar que “o processo de reprodução figurativa foi acelerado de modo tão intenso que agora ele podia acompanhar o ritmo da fala”.

Em texto de 1993, Pierre Nora aponta que

menos a memória é vivida no interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através delas. Daí a obsessão pelo arquivo que marca o contemporâneo e o que afeta, ao mesmo tempo, a preservação integral de todo o presente e a preservação integral de todo o passado. O sentimento de um desaparecimento rápido e definitivo combina-se à preocupação com o exato significado do presente e com a incerteza do futuro para dar ao mais modesto dos vestígios, ao mais humilde testemunho a dignidade virtual do memorável. (NORA, 1993, p. 14).

Em meados do século XX, Benjamin já afirmava que “Nunca antes obras de arte foram tecnicamente reproduzíveis num grau tão elevado e em proporções tão vastas como hoje” (BENJAMIN, 2020, p. 68). Em texto de 2007, Dodebei já se perguntava o que

permaneceria do patrimônio em 2020 e como este seria tratado a partir das novas tecnologias (DODEBEI, 2007, p. 80). Com o passar dos anos, as possibilidades de reprodução se expandem e a fluidez informacional gerada pelos constantes avanços nos suportes tecnológicos atuais, abre portas para um aumento significativo na produção de objetos digitais ao longo das duas últimas décadas e culmina em uma drástica sobrecarga de informação, seja pelo excesso de novos arquivos criados a todo instante ou pela salvaguarda a partir de diversas cópias de um mesmo documento. Ainda analisando a contínua produção de arquivos realizada na contemporaneidade, Nora afirma que

nenhuma outra época foi tão voluntariamente produtora de arquivos como a nossa, não somente pelo volume que a sociedade moderna espontaneamente produz, não somente pelos meios técnicos de reprodução e de conservação de que dispõe, mas pela superstição e pelo respeito ao vestígio. À medida em que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos (NORA, 1993, p. 15).

É aqui, a partir da necessidade de organização do excesso informacional, que a curadoria se torna essencial. De forma simplificada,

a curadoria acontece quando as práticas de seleção e arranjo somam valor. Quando unidas, essas práticas contêm uma reserva extraordinária de valor num mundo sobrecarregado. [...] Na acepção mais ampla, curadoria é uma forma de gerenciar a abundância. Muitas vezes, é bem mais que isso. [...] Fazer curadoria significa selecionar. Também significa dispor, refinar, simplificar e contextualizar (BHASKAR, 2016, p. 91, 96).

A noção da curadoria digital expande-se cada vez mais e a área termina sendo designada como termo guarda-chuva por abranger tantos conceitos correlatos. De forma clara, independentemente do verbete ou definição utilizada, o que é importante para a compreensão da Curadoria Digital é que o seu objetivo é tornar o que é produzido digitalmente acessível a longo prazo, de forma constante, de modo a possibilitar o seu reuso no tempo presente e futuro. Desde 2001, data do evento *Digital Curation: digital archives, libraries and e-science seminar* que deu origem à expressão Curadoria Digital, foram iniciadas as atividades relativas à área de pesquisa que até o presente momento coleciona uma série de definições e instituições que adotam os princípios estabelecidos a cada encontro. Uma das mais importantes instituições é o Digital Curation Centre (DCC), criado em 2004, a partir de uma iniciativa do Reino Unido.

O DCC se autodenomina como um centro especializado em Curadoria Digital. A instituição é reconhecida internacionalmente como uma das mais importantes da área e a sua abordagem é focada em gestão de dados de pesquisa. “Funciona como um referencial para a

prática de gestão de dados digitais de modo geral, dando apoio às práticas de Curadoria Digital de maneira generalizada ao redor do mundo” (FREIRE, 2020, p. 43). O conceito de curadoria digital inclui, como afirma Abbott (2008), não só as ações de preservação digital, mas, também, todo o processo de gestão de dados, desde o planejamento de sua criação até as práticas de digitalização. Essa vertente científica é a mesma que direciona as pesquisas feitas pelo Digital Curation Centre (DCC). Em uma publicação de 2008, o DCC define a curadoria digital como o gerenciamento e preservação de dados digitais a longo prazo.

Todas as atividades envolvidas no gerenciamento de dados, desde o planejamento de sua criação, melhores práticas de digitalização e documentação, e garantir sua disponibilidade e adequação para descoberta e reutilização no futuro fazem parte da curadoria digital. A curadoria digital também pode incluir o gerenciamento de vastos conjuntos de dados para uso diário, por exemplo, garantindo que eles possam ser pesquisados e continuem a ser legíveis. A curadoria digital é, portanto, aplicável a uma grande variedade de situações profissionais do início do ciclo de vida da informação até o fim. (ABBOTT, 2008, p. 1. Tradução nossa)

Como citado acima, uma das funções da curadoria digital é garantir a disponibilidade e adequação para descoberta e reutilização de documentos digitais no futuro. A curadoria digital poderá funcionar para uma coleção tão abrangente que conta com poucos recursos, como é o caso do Acervo Circo Voador? De fato, a curadoria digital exige grande investimento de tempo e experiência e pode ser uma atividade cara. “Isso pode ser problemático para instituições menores, especialmente porque as principais vantagens da curadoria digital são de longo prazo e o investimento pode levar muitos anos para dar frutos”, explica Abbott (2008. Tradução nossa.). Sendo assim, como podemos aplicá-la de forma eficiente? Quais são as possibilidades de reuso para o ACV? De que maneira podemos integrar esse acervo de forma a fazê-lo interagir com a sociedade?

A expressão curadoria digital demonstra que, atualmente, os conteúdos digitais produzidos em todas as instituições e dispositivos que trabalham com informação digital necessitam igualmente de seleção, armazenamento, classificação e análise (FREIRE, 2020, p. 54).

Uma curadoria bem executada necessita da compreensão perfeita do que é um objeto digital, pois, assim, ele poderá ser reproduzido em qualquer plataforma – independentemente do decorrer do tempo e da obsolescência dos suportes – devido às estratégias de preservação, transmitindo assim seu conteúdo, logo, a sua informação. A curadoria digital empregada de forma correta permite:

- a) manter o documento íntegro e acessível, enquanto este possuir valor jurídico (evidência);
 - b) extrair novos conhecimentos (valor informacional e de pesquisa);
 - c) preservar a memória da sociedade (valor histórico); e
 - d) evitar o retrabalho de recriar os dados já produzidos anteriormente.
- (YAMAOKA, 2012, p. 70)

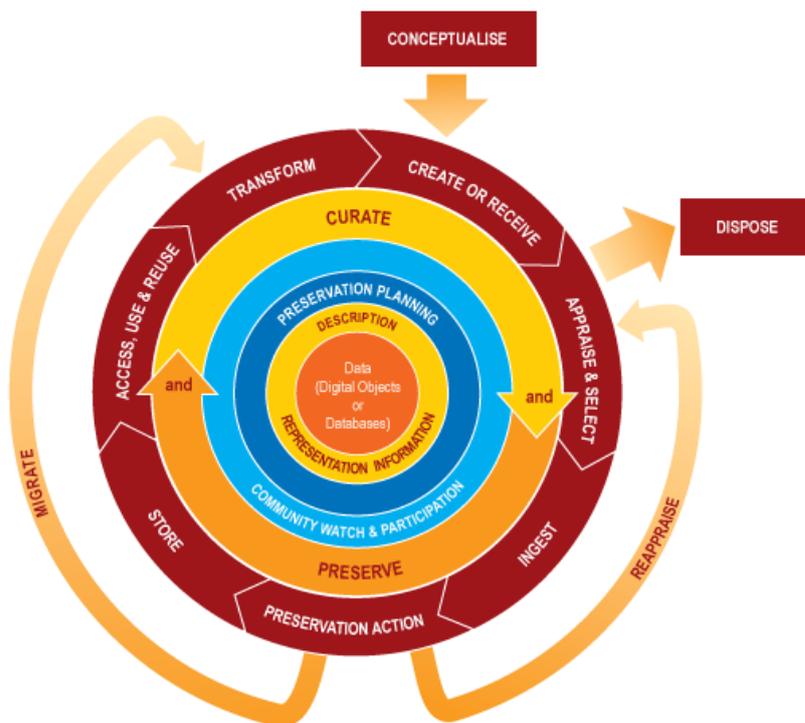
O DCC (2014) concebeu uma estrutura básica de ações interligadas que pudessem demonstrar a metodologia principal de trabalho para o gerenciamento da curadoria dos objetos digitais, a fim de garantir a segurança, veracidade e autenticidade dos objetos. Este modelo é a principal referência internacional para o planejamento e estabelecimento de ações para a execução da curadoria digital.

O DCC propõe o chamado Modelo de Ciclo de Vida de Curadoria, um gráfico que sistematiza e fornece uma visão geral das etapas necessárias para a curadoria digital bem-sucedida. O modelo oferece, de maneira gráfica, uma base científica para a boa prática da curadoria e preservação digital e pode ser usado como referência para o planejamento de atividades curatoriais e de pesquisa, garantindo assim o cumprimento das diversas etapas necessárias para uma curadoria bem-sucedida.

O DCC destaca o fato de esse modelo ser apenas um ideal, diferindo da realidade no que concerne àqueles que o utilizam em qualquer estágio do ciclo, para os quais o modelo não pretende ser definitivo.

O modelo não é definitivo e sem dúvida irá evoluir. O próximo estágio do projeto é o desenvolvimento de variações específicas do domínio para ajudar no treinamento contextual e nos recursos, enquanto fornece conselhos mais especializados (HIGGINGS, 2008, p. 136. Tradução nossa).

Figura 9: Modelo do ciclo de vida de Curadoria da DCC.



Fonte: Digital Curation Centre (c2004-2019).

Disponível em: <https://www.dcc.ac.uk/guidance/curation-lifecycle-model>. Acesso em: 15 jun. 2021.

A leitura do modelo se inicia pelo centro, a partir da compreensão dos dados, que podem ser qualquer informação digital binária e inclui os objetos digitais simples e complexos e os bancos de dados. Sequencialmente, encontram-se as atividades que compõem as três categorias de ações do ciclo de vida de Curadoria: as ações completas do ciclo de vida, as ações sequenciais e as ações ocasionais.

Sumariamente, as **ações completas do ciclo de vida** incluem as atividades de descrição e representação da informação; a criação de um plano de preservação digital; o acompanhamento e participação da comunidade no processo de desenvolvimento de padrões comuns, ferramentas e *softwares*, e o planejamento de ações de curadoria e preservação para encaminhar a gestão das ações planejadas.

De forma semelhante, temos as **ações sequenciais**, que consistem em atividades de concepção e planejamento de dados institucionais, sempre considerando os mecanismos de captura e os meios de armazenamento; a criação ou recebimento de dados, garantindo a incorporação dos metadados necessários; a avaliação e seleção de dados para curadoria a longo prazo; aquisição de dados para arquivos ou repositórios de acordo com a política

institucional e a inclusão de ações de preservação com o objetivo de garantir autenticidade, confiabilidade e utilidade, de forma a manter a integridade dos dados. Há ainda a etapa de armazenamento, que visa a salvaguarda dos dados em um local propício; há também ações de acesso, uso e reuso, que permitem o acesso de forma adequada, e, por último, a etapa de transformação que consiste na criação de novos dados a partir do original e que pode ocorrer de diversas maneiras, sendo o processo de migração de formato uma das transformações mais comuns.

Por último, temos as **ações ocasionais**, que incluem etapas como o descarte e a reavaliação ou a migração dos dados para novos formatos. Essas ações são concomitantes às outras etapas do ciclo de vida da Curadoria e, no entanto, apenas ocorrem em momentos circunstanciais, definidos de acordo com as políticas e normas institucionais que acompanham as particularidades dos acervos.

Vale ressaltar que, no que tange à questão do reuso dos dados digitais, o Modelo do ciclo de vida da Curadoria sugerido pelo DCC apenas propõe a atividade como uma das etapas constituintes em uma das três categorias de ação do ciclo, de forma superficial.

Geralmente, compreende-se que os objetos digitais integram coleções e encontram-se armazenados em repositórios digitais. Para que esse armazenamento ocorra, é necessário seguir várias etapas relativas à salvaguarda informacional, como exemplificado no modelo do DCC. Isso deve ser feito de forma a possibilitar o gerenciamento dos materiais digitais, permitindo o estabelecimento de novos vínculos institucionais, produções diversas a partir do material constituinte dos acervos e a disseminação informacional, além de material para produção de pesquisas e novas metodologias de pesquisa digital. É importante lembrar que os objetos digitais são os componentes de trabalho da Curadoria Digital, sejam natos-digitais ou resultado da digitalização de acervo físico.

Ao abordarmos a questão da digitalização de acervos físicos, trazemos à tona a percepção de que “as instituições de patrimônio cultural têm gradualmente reconhecido a urgência de digitalizar suas coleções” (SAYÃO, 2017, p. 49). A digitalização de acervos, porém, se dá em períodos fracionados – espaços relativamente curtos de tempo entre a primeira e a última modificação dos dados num objeto destinado a ser digitalizado. Todavia, a preocupação com a salvaguarda deve ser a mesma atribuída ao objeto nato-digital.

Com grande parte de seu acervo físico tendo sido produzido em material analógico, como fitas VHS, fitas miniDV, além de filipetas e cartazes, a digitalização no Acervo Circo Voador foi determinante para manter a documentação da sua coleção atualizada, de forma cronológica, a partir dos registros ali armazenados. Além da documentação, a matéria-prima

advinda da digitalização permitiu a produção dos mais diversos conteúdos como coleções de vestuário, a produção de programas voltado para as redes sociais com o material de vídeo, documentários, livros e a produção das edições físicas e digitais dos catálogos do ACV. O resultado de todos esses produtos foi a visibilidade para a existência e importância cultural do acervo, além da possibilidade de reuso em conteúdos futuros:

os processos intensos de digitalização têm como perspectiva os benefícios mais diretos para as instituições: dar visibilidade universal aos seus estoques informacionais e tornar mais evidente a sua presença na Rede, reforçando a sua identidade como instituição conectada com o seu tempo; alcançar novas audiências – o que pode se traduzir no aumento de visitas presenciais aos acervos físicos – e contribuir para a revelação e massificação do que antes estava protegido, implícito e elitizado. Para tal, é necessário que as informações estejam organizadas e indexadas em estruturas de base de dados e repositórios para que sejam encontradas e recuperadas (SAYÃO, 2017, p. 50).

Todo o conjunto de decisões que levam à divulgação de um acervo digital para a sociedade deve ser compreendido como um processo: por que devemos digitalizar? O que devemos digitalizar? Como devemos digitalizar? Como devemos documentar um acervo digital? Como devemos disponibilizar um acervo digital para a sociedade?

O CONARQ, por exemplo, é uma das primeiras instituições a fornecer boas diretrizes para o processo de digitalização de documentos, abarcando a demanda de acervos arquivísticos, geralmente presentes em instituições museológicas e bibliotecas, como complementos documentais. A primeira versão de diretrizes foi publicada em 2010 e, em 2021, foi elaborada uma nova edição com atualizações das diretrizes.

No entanto, ao pesquisarmos mais a fundo a questão da digitalização de acervos em âmbito nacional, é possível perceber que o aporte financeiro para as políticas de incentivo à digitalização, disponibilização e reuso são “ainda pouco expressivas, favorecendo este cenário de iniciativas isoladas e que, muitas vezes, são obrigatoriamente interrompidas por carecerem de incentivo fiscal, ou descontinuadas, devido a reformulações de equipes e mudanças de prioridades” (SOUZA, 2017, p. 61). Gouveia nos aponta, em texto de 2007 (p. 96), que o “namoro” entre as instituições de memória cultural e a virtualidade no Brasil ainda era muito recente. Essa afirmativa parece manter-se verdadeira, como mostram dados publicados pelo Instituto Brasileiro de Museus, IBRAM (2020, p. 24). Para o IBRAM, as primeiras iniciativas efetivas para a digitalização de acervos culturais no Brasil surgiram somente com o apoio dos editais do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), lançados a partir de 2004, e que permaneceram vigentes até 2013.

De acordo com Freire (2020, p. 58), “a prática de digitalização pode ser realizada tendo em vista não só a dinamização do acervo, mas também sua gestão, uma vez que são atribuídos também metadados que auxiliam os profissionais a otimizar a administração dos itens sob sua curadoria”. No caso do Acervo Circo Voador, o processo de digitalização do material analógico constituinte do acervo não somente facilitou o processo de gestão como ampliou a possibilidade de acesso e interação do público com a coleção, expandindo as possibilidades de reuso da mesma.

Além da questão da digitalização, torna-se essencial analisar as possibilidades de disponibilização de acesso a estes acervos. Atualmente, o meio virtual é um grande aliado das instituições culturais, visto que

a internet pode também ser entendida como um lugar, na medida que cria relações entre as pessoas através de redes e conexões etc. Nesse sentido, as instituições de memória, quando criam laços na rede, podem transformar-se em lugares de memória virtuais. A transformação do não-lugar em lugar de memória é possível e cria novas relações de uso da tecnologia (HENRIQUES, 2004, p. 54 apud GOUVEIA, 2007, p. 97).

Tratando-se do compartilhamento de informações relacionadas a acervos, é possível afirmar que os conteúdos mais importantes que as mais diversas instituições de memória podem disponibilizar na *web* é aquele construído **a partir** de seus acervos (IBRAM, 2020, p. 98). Compartilhar seu acervo e suas produções na Internet abre espaço para a interação com a sociedade e surgem oportunidades para iniciar debates sobre os mais diversos temas e a realização de atividades culturais. O acesso livre aos acervos culturais permite às instituições perceber o interesse do público em se envolver com a cultura, o interesse em fazer parte de uma memória coletiva (e, no caso do Acervo Circo Voador, institucional) e o interesse em se apropriar do patrimônio cultural. Patrimônio que não só pode como deve ser modificado para sobreviver e manter-se presente na sociedade (DODEBEI, 2007, p. 79). Entretanto, de que forma a compreensão sobre instituições de memória e as práticas de curadoria e compartilhamento do patrimônio cultural podem contribuir para melhorar as atividades de curadoria digital em acervos culturais?

Como citado anteriormente, a curadoria é essencial para a organização do excesso informacional. A curadoria digital tem como foco as atividades de preservação digital, de forma a garantir o acesso, uso e reuso de materiais digitais futuramente. Concomitantemente, o processo de curadoria deve estimular o desenvolvimento profissional da equipe e proteger a memória institucional (EDMONDSON, 2017, p. 76). A partir da curadoria digital é possível prolongar a memória cultural, seja ela coletiva ou individual. As ações de digitalização de

acervos permitem a revitalização do suporte informacional analógico deteriorado. Há uma flexibilidade maior no quesito de reprodutibilidade de acervos digitais, permitindo maior número de réplicas de documentos, o que ocasiona maiores possibilidades de preservar os objetos digitais. Ao analisarmos atentamente as atividades técnicas da curadoria digital, torna-se inegável que o trabalho da curadoria digital é o de preservação. E um dos meios de se preservar a informação é disseminando-a.

O processo de disseminar a informação pode ser realizado de várias maneiras e os acervos digitais oferecem uma pluralidade de meios para reuso dos seus materiais. Eles promovem grandes inovações e com ações de curadoria adequadas, permitem a difusão de uma memória que, muitas vezes, encontra-se oculta à sociedade. Sayão (2014) afirma que a partir do gerenciamento no processo da curadoria digital é possível obter serviços oriundos dos objetos tratados tecnicamente. Não existe um limite de produtos e serviços a serem idealizados a partir de objetos como os que constituem o Acervo Circo Voador, no entanto, a possibilidade do reuso de acervos **não existe** sem a Curadoria Digital.

Nenhum acervo deve permanecer desconhecido ou oculto da sociedade, especialmente, quando tem tanto a oferecer. O avanço tecnológico e a Internet possibilitam a todo instante maiores inovações no que diz respeito a produções derivadas de coleções digitalizadas e, especialmente, disponíveis virtualmente. Cada objeto digital armazenado em acervos possui enorme potencialidade de produção e está apenas aguardando o momento de ser revelado pela Curadoria Digital e, assim, resultar em um produto de reuso que poderá, futuramente, fomentar a interdisciplinaridade entre instituições, a disseminação de informação e o acesso aos mais diversos usuários.

4. REUSO CRIATIVO

Uma das atividades fundamentais atreladas à curadoria digital é o **reuso**. As ações de reuso, quando aplicadas de forma bem-sucedida aos acervos, possuem o poder de dar novos ares a uma coleção. Acervos e coleções com material digital são ainda mais favoráveis às ações de reuso, visto que o rápido avanço tecnológico possibilita cada vez mais a dinamização do patrimônio, como apontado por Addison em texto de 2001: “ferramentas digitais oferecem novas promessas em documentação, análise e disseminação da cultura” (ADDISON, 2001, p. 1 apud SAYÃO, 2017, p. 47).

De forma simplificada, o conceito de reuso pode ser compreendido de forma ampla como

o uso de dados – normalmente sem explícita permissão – para estudos, previstos ou não pelo autor original dos dados, por outros pesquisadores. O reuso inclui processos de agregação em base de dados, parâmetros em simulação e combinação de dados de diferentes fontes gerando novos *insights* (SAYÃO; SALES, 2014, p. 82).

Quando devidamente tratados, os dados digitais gerados pelas instituições culturais podem estabelecer incontáveis recursos informacionais, criando novos propósitos para esses materiais e possibilitando as ações de reuso. Para diversos pesquisadores da área, como Caplan (2008), Higgins (2011) e Zorich (2015), o reuso de dados nada mais é do que o cerne da curadoria digital. O reuso de objetos digitais que compõem acervos possibilita a concepção de novos padrões de desenvolvimento, agregação de valor e a concepção de produtos e serviços provenientes dos ativos informacionais gerados pela curadoria digital aplicada a acervos.

Determinamos no capítulo anterior que não existe reuso de dados sem curadoria. Esse fato pode ser corroborado pelo próprio modelo do ciclo de vida da curadoria digital do DCC, apresentado anteriormente, em que as ações de uso e reuso são uma das etapas das ações sequenciais, que resultam em diferentes formas de acesso pelos usuários. Entretanto, o modelo apresentado pelo DCC configura um padrão de curadoria superficial, no que diz respeito a ações de reuso. De forma semelhante à ação de pesquisa do DCC, existem diversos modelos desenvolvidos por outras instituições de pesquisa para os procedimentos de curadoria de dados e que também abrangem ações de reuso, tais como o Joint Information Systems Committee Model (JISC); o Extended digital curation lifecycle model do DCC&U, produzido a partir de uma parceria entre o Digital Curation Centre (DCC) e Digital Curation Unit (DCU), unidade do Athena Research Centre; o UK Data Archive Data Lifecycle; o CASPAR Model, projeto alinhado ao DCC; o DigitalNZ Lifecycle Model e Dataone Data Lifecycle.

Todos esses modelos são aplicáveis para a preservação digital. Contudo, cada um foi elaborado para setores específicos, abrangendo desde atividades de publicação acadêmica à conhecimento cultural em geral (FONTANELLI; ARAKAKI, 2019, p. 527). No Brasil, não existe nenhum padrão ou diretrizes especificamente voltados para ações de curadoria e reuso, no qual entidades de memória e patrimônio possam se basear, visto que, partindo de uma perspectiva científica, a ideia de reuso de acervos ainda é uma área pouco explorada no Brasil e existem poucas pesquisas sobre o tema aplicadas a instituições culturais.

Com os avanços tecnológicos a partir das últimas décadas do século XX e a expansão do acesso ao uso de computadores e à produção de material digital, tornou-se possível ampliar o debate sobre o livre acesso ao patrimônio histórico e sociocultural preservado em museus, bibliotecas e arquivos pela digitalização dos acervos dessas instituições. Os dados digitais produzidos a partir desses processos permitiu também a ruptura nos tradicionais fluxos de comunicação, no que diz respeito à disseminação da informação cultural relativa às instituições de memória. A criação dos dados digitais nessas entidades representa uma expansão no potencial cognitivo de acesso informacional cultural estabelecendo a possibilidade de uso e reuso em diferentes áreas e contextos diferentes do original, transpassando barreiras geográficas e disciplinares (SAYÃO; SALES, 2014, p. 80).

Em conferência proferida na Johns Hopkins University, Clifford Lynch (2002) refletiu sobre como as tecnologias atuais, nos primeiros anos da década 2000, poderiam ir muito além de meros processos de digitalização dos objetos físicos, de maneira a permitir o engajamento das coleções para um público diverso. No entanto, o especialista observa que as principais entidades culturais empenhavam-se apenas na execução de programas de digitalização de seus acervos e no oferecimento de simples ferramentas de acesso. Lynch (2002) salienta a necessidade de se repensar as ações reuso das instituições de patrimônio e o delineamento de diferentes viabilidades para o uso da matéria-prima disponível em repositórios digitais, de modo criativo, permitindo a interação e a troca de experiência com a sociedade, visto que a preservação de um acervo para armazenamento puro e simples, sem a possibilidade de acesso, não configura memória (RUMSEY, 2016).

Apresentamos a aplicabilidade da Curadoria Digital a acervos como medidas para a preservação dos objetos digitais, que asseguram o desempenho de suas devidas funcionalidades. Constantopoulos (2010) sinaliza que esses conteúdos digitais não sobrevivem de forma integral sem a ocorrência de intervenções apropriadas, além disso, devido à fragilidade do suporte, necessitam preservação e checagem constante da integridade dos arquivos. A simplicidade no processo de formatação, transmissão, armazenamento em

massa e acesso dos materiais digitais deve-se aos constantes avanços tecnológicos. Porém, nenhuma destas ações será eficiente se não for possível garantir a confiabilidade informacional a longo prazo, sendo esse o objetivo fundamental da curadoria digital que garantirá ações de engajamento e reuso. O conceito de compartilhamento e reuso de dados de maneira elaborada e ordenada segue sendo abordado por Constantopoulos e Dallas (2008), que apontam a necessidade de avaliação da eficácia da preservação de acervos digitais em repositórios, que têm como objetivo servir como memória digital do patrimônio cultural a partir da aplicação de ações de curadoria. Os autores defendem a necessidade de definição de uma ontologia adequada para manter uma documentação contínua do patrimônio cultural em repositórios digitais, pois esse processo produz a matéria-prima necessária para a concepção de produtos e serviços culturais, além de promover a interoperabilidade entre acervos museológicos, bibliográficos e arquivísticos (CONSTANTOPOULOS; DALLAS, 2007, p. 3).

Nenhum aspecto da herança cultural, seja tangível ou intangível, é esquecido durante a transição das instituições de memória para o mundo digital (BACHI *et al.*, 2014, p. 1). As coleções digitais enriquecem as coleções físicas das instituições de guarda de patrimônio cultural e contribuem para o intercâmbio informacional entre as entidades produtoras de informação. No entanto, para que um acervo seja reconhecido e valorizado como parte importante da construção da identidade cultural de determinado segmento social, é necessário expandir e garantir o acesso aos objetos que o constituem, “não só para a comunidade local ou para a geração com as quais eles estão relacionados, mas também para todo o mundo e a futuras gerações, que possam se interessar por determinado tema” (SOUZA, 2017, p. 68). Valentina Bachi *et al.* (2014) declara que “um arquivo que não pode ser recuperado por um usuário, simplesmente não existe para ele” (BACHI *et al.*, 2014, p. 2). A produção de fotos, vídeos, materiais fonográficos, arquivísticos e audiovisuais em geral atualmente é possibilitada pelo fácil acesso aos novos dispositivos eletrônicos, que estimulam a produção diária de um número excessivo de documentos arquivísticos. De forma semelhante, as instituições culturais produzem um alto número de documentos, sejam eles arquivísticos ou referentes à digitalização de seus acervos. O que fazer com essa grande quantidade de arquivos?

4.1 Empoderando acervos: Europeana Collections

Embora pareça uma ideia impossível coletar todos os arquivos digitalizados referentes a acervos e coleções que constituem a identidade cultural e a memória de determinada

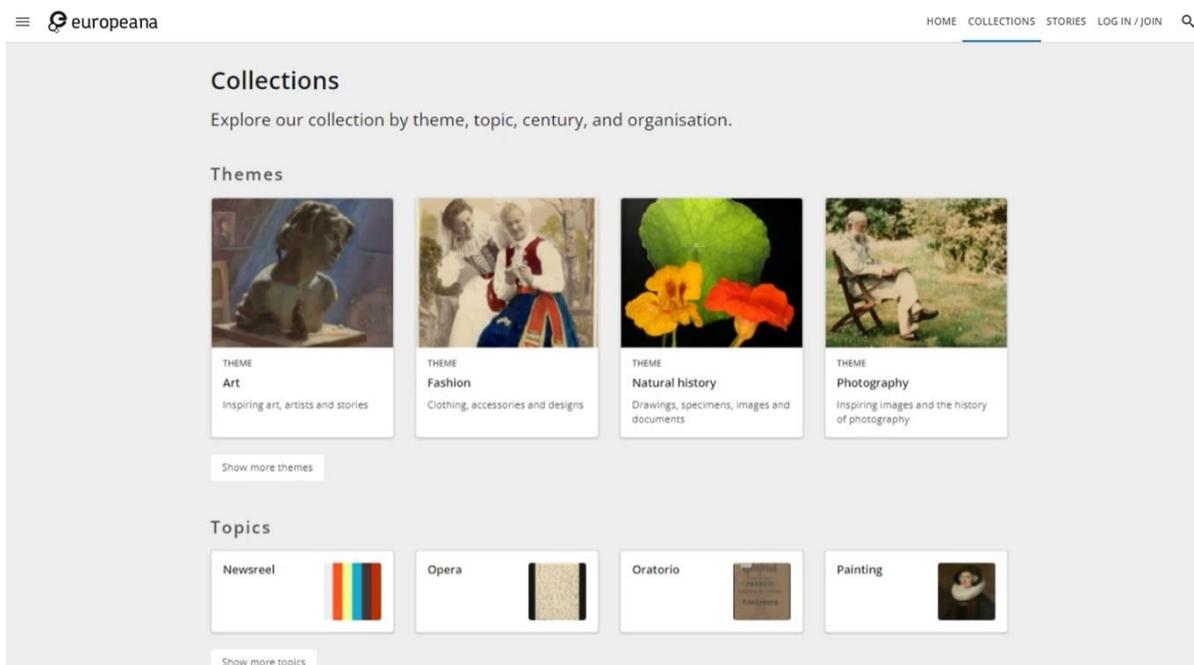
comunidade, é devido à compreensão das ações de reuso que foi possível realizar parte dessa ideia utópica. O resultado, foi a concepção do projeto *Europeana Collections*.

Bachi define a Europeana como “a grande biblioteca digital europeia” (BACHI *et al* 2014, p. 2), que surge a partir da necessidade de “facilitar o acesso e a utilização do diversificado patrimônio cultural e científico da Europa” (WINER; ROCHA, 2012, p. 114). A plataforma foi lançada oficialmente em 2008, quando foi aberto o seu acesso público e é administrada pela Fundação Europeana. Atualmente, a Fundação atua no desenvolvimento de dois grandes *sites* da plataforma para a promoção do patrimônio cultural europeu: o *Europeana Pro*, um espaço para reunir as organizações culturais e grupos de pesquisa em prol do compartilhamento e colaboração criativa, e o *Europeana Collections*, no qual focaremos a nossa abordagem. Segundo o próprio *site* da Europeana, o repositório digital

fornece aos entusiastas, profissionais, professores e pesquisadores do patrimônio cultural, acesso digital ao material do patrimônio cultural europeu. Por quê? Para inspirar e informar novas perspectivas e iniciar conversas sobre a nossa história e cultura. Para partilhar e desfrutar do nosso rico patrimônio cultural. Para usá-lo para criar coisas novas (EUROPEANA, [2022?a]. Tradução nossa).

A plataforma disponibiliza o acervo de cerca de 3.700 instituições culturais espalhadas pelo território europeu. Atualmente, o catálogo de acervos da Europeana conta com 53.035.690 itens, que variam entre vídeos, imagens, textos, áudios e material 3D. O repositório digital, que permite o acesso gratuito via *web*, é alimentado por profissionais da cultura especializados em acervos e, a partir da parceria com diversas instituições culturais europeias, que pesquisam os dados e a documentação completa dos itens disponibilizados na plataforma e “enriquecem-nos com informações, tais como geolocalização ou vinculam os mesmos a outro material ou conjuntos de dados por meio de pessoas, lugares ou tópicos associados” (EUROPEANA, [2022?b]. Tradução nossa).

Figura 10: Interface inicial da Europeana Collections.



Fonte: Europeana Collections ([2022?c])

A Europeana expõe como sua missão a ideia de empoderar e promover o setor cultural no mundo digital pela qualidade documental dos itens disponibilizados em sua plataforma, do desenvolvimento de ferramentas adequadas para o reuso de forma criativa desses materiais e a criação de políticas adequadas que considerem a obsolescência tecnológica e a necessidade de avanços constantes no mundo digital, além de incentivar parcerias institucionais que promovam inovação técnica e o intercâmbio informacional.

Conforme a estrutura da plataforma segue avançando, mais recursos para interação com o público surgem. Atualmente, na seção *Get involved*, em sua página inicial, a Europeana disponibiliza três propostas para a contribuição do usuário com a plataforma: a iniciativa *Submit Your Blog Idea*⁶, pela qual o usuário pode enviar para a equipe de produção dos blogs da plataforma histórias pessoais ou desconhecidas que se relacionem de alguma forma com os objetos que constituem o patrimônio cultural disponível nos catálogos da Europeana; o projeto *Share Your Stories*⁷, em que o usuário envia suas histórias relacionadas à migração e imigração, esportes, I Guerra Mundial, entre outros tópicos, anexando seus objetos de arquivo pessoal, como fotografias e cartas, cartões postais para constituírem as

⁶ Ver as possibilidades de participação já na *homepage* da instituição: <https://www.europeana.eu/pt>.

⁷ Para participar desta iniciativa, acessar <https://contribute.europeana.eu/>.

coleções da plataforma; por último, a Europeana disponibiliza os *Europeana's Colouring Books*⁸, uma ferramenta que permite a interação direta dos usuários com as obras digitalizadas, possibilitando que produzam sua própria interpretação cromática para obras de arte, que compõem os acervos de diversas instituições da Europa representadas na plataforma.

Figura 11: Projetos de interação com os usuários na página da Europeana.



Fonte: Europeana ([2022?d])

Na era do digital, o projeto Europeana transpõe diversas barreiras no que diz respeito à disponibilização do patrimônio cultural à toda a sociedade e se distancia cada vez mais do antigo costume elitista de acesso à arte, cultura e herança cultural, que grande parte da sociedade não possuía acesso. Cada vez mais, “o público quer se envolver com a cultura, ele quer criar suas próprias histórias, não apenas ler que elas existem [...] ele quer reusar, quer refazer, quer reimaginar” (EUROPEANA SPACE, [2016?] apud FREIRE, 2020, p. 73). A era do digital permitiu a dinamização do setor cultural a partir do processo de digitalização dos acervos e, desta forma, o patrimônio cultural passou a pertencer à massa (BACHI *et al.*, 2014, p. 3).

A plataforma Europeana encoraja os mais variados usos e apropriações dos materiais disponibilizados em seu portal por cada instituição e ao acessar o item desejado, o usuário é apresentado ao site da instituição, podendo acessá-lo para obter as informações documentais e históricas completas de determinado objeto. Uma das instituições com maiores números de obras digitalizadas disponíveis na Europeana Collections e que está em constante processo criativo para aplicação de reuso em seu acervo é o *Rijksmuseum*.

⁸ Para acesso e *download* dos livros disponíveis, ver: <https://www.europeana.eu/en/colouring-books>.

4.2 Descobrimos possibilidades: Rijksmuseum

O Rijksmuseum é o Museu Nacional da Holanda que abriu suas portas em 1800 na cidade de Haia, inicialmente como uma galeria nacional de arte, com o objetivo de ser um “projeto de prestígio” a inspirar sentimentos patrióticos na comunidade e que ofereceria um local de guarda adequado para os objetos de importância histórica e cultural holandeses. Em 1808, sob o domínio de Napoleão Bonaparte, a instituição foi transferida para a nova capital do país, Amsterdã, reabrindo oficialmente em 1809. A estrutura que abriga a instituição atualmente foi construída em 1876 e passou por diversas modificações ao longo de todos esses anos, tendo finalmente finalizado a sua mais recente renovação em 2013.

Como missão institucional, o Rijksmuseum

oferece uma visão representativa da arte e história holandesa desde a Idade Média e dos principais aspectos da arte europeia e asiática. O Rijksmuseum mantém, administra, conserva, restaura, pesquisa, prepara, coleciona, publica e apresenta objetos artísticos e históricos, tanto em suas próprias instalações quanto em outros lugares (RIJKSMUSEUM, [2022?a]).

Atualmente, o Rijksmuseum conta com 337,941 obras documentadas na Europeana Collections, sendo uma das maiores instituições contribuintes de dados na plataforma e uma das mais criativas em ações de reuso do seu acervo. Uma das motivações para os diversos produtos e serviços criados pelo Rijksmuseum a partir da digitalização de suas coleções surge a partir da iniciativa da instituição de

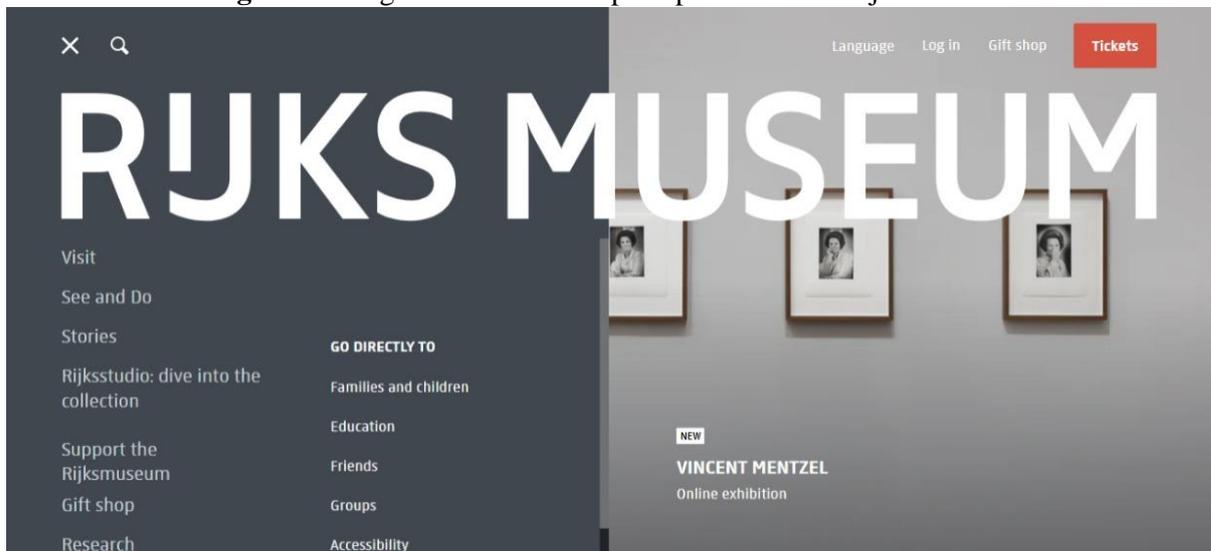
ser um museu que fala a todos. Um museu que promove a conscientização e conexões dentro e entre a sociedade. [...] O Rijksmuseum acredita e deseja explorar ativamente o poder da diversidade e da pluralidade de seu acervo [...] Embora tenhamos dado os primeiros passos, mudanças são necessárias para se tornar um museu que realmente pertença e fale com todos (RIJKSMUSEUM, [2022?b] tradução nossa).

Por seu *site*, o museu movimenta atividades de reuso interativo, que permanecem em crescimento constante na plataforma, e que incluem desde a criação de coleções digitais pelos usuários, a partir da seleção de obras constituintes do acervo, à produção de material de pesquisa para os usuários através de solicitações ou a produção de artigos com fins comerciais.

Logo na página inicial do *site* do Rijksmuseum, é possível encontrar os primeiros indícios de reuso promovidos pela instituição. No *menu* principal, a opção *Rijksstudio: dive into the collection* encaminha o usuário para o repositório em que é possível encontrar todas as obras que constituem o acervo e que permite a liberdade criativa dos receptores. Nessa

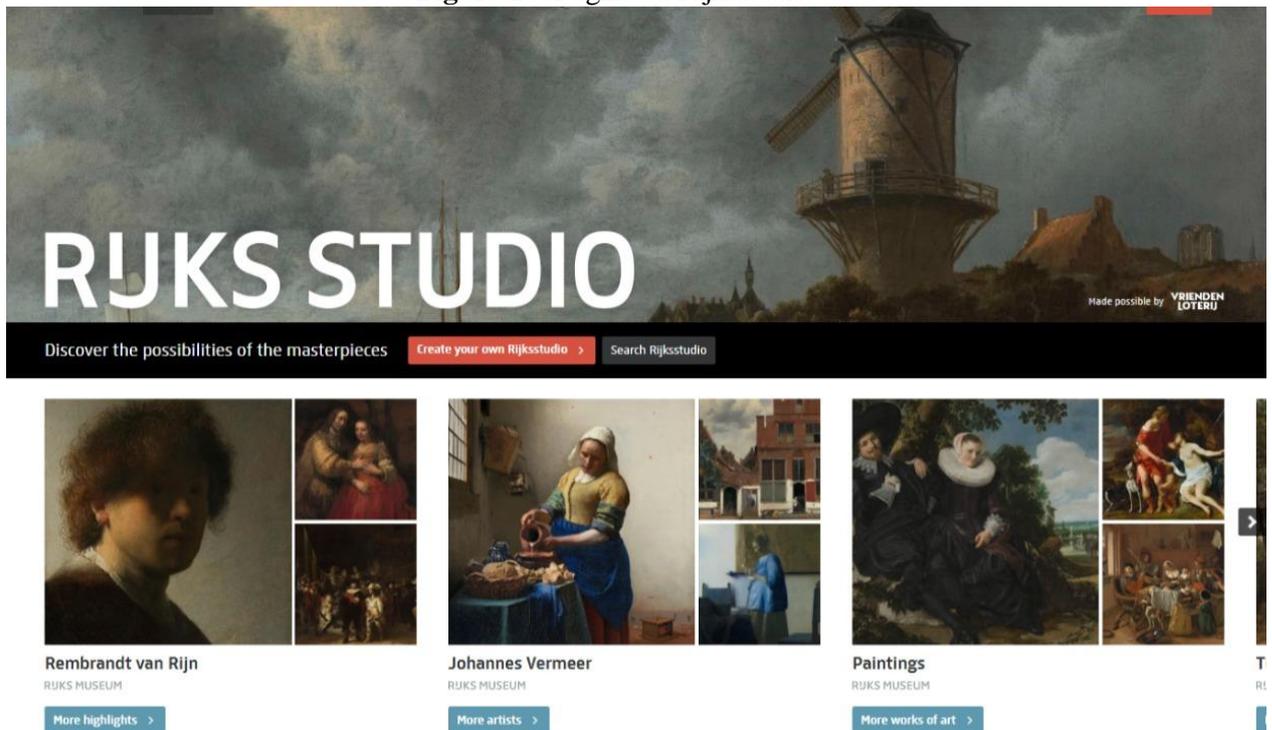
seção, o usuário é capaz de realizar uma seleção dos itens desejados e criar a sua própria coleção a partir do cadastro de um perfil na plataforma, além de conseguir realizar buscas direcionadas para uma obra ou autor específico com ordenação de filtros como *relevância*, *tipo de obra*, *ordem cronológica*, entre outros.

Figura 12: Página inicial e *menu* principal do *site* do Rijksmuseum.



Fonte: Rijksmuseum ([2022?c])

Figura 13: Página do Rijksstudio.



Fonte: Rijksmuseum ([2022?d])

O museu também incentiva o reuso do material de seu acervo pelos usuários a partir de um processo de solicitação de imagens. A maioria das imagens das obras que constituem as coleções do Rijksmuseum estão disponíveis para *download* gratuito no *site* da instituição em uma qualidade razoavelmente alta (4500 x 4500 pixels). No entanto, o usuário pode solicitar imagens em formato TIFF, de alta resolução, com referências de cores para usos profissionais e de pesquisa para qualquer obra do acervo, esteja ela disponível *on-line* ou não. O serviço é fornecido pelo museu de forma gratuita, sendo apenas necessário o preenchimento de um formulário com os dados necessários sobre o arquivo solicitado para a produção do documento. O museu solicita que os usuários não esqueçam de creditar a instituição como fonte e recebe cópias das publicações realizadas para anexá-las na biblioteca da instituição. O formulário de solicitação de imagem pode ser encontrado na aba *Research* do *menu* do *site*.

Figura 14: Formulário de solicitação de imagem em alta resolução.

Fonte: Rijksmuseum ([2022?e])

Além de todas as opções de reuso do seu acervo de forma *on-line*, o Rijksmuseum também investe de forma criativa em produtos desenvolvidos a partir das obras que constituem sua coleção. Produtos como agendas, livros, bonés, réplicas em 3D de peças expostas e opções das mais variadas estão disponíveis na loja do museu. Abaixo, vemos o exemplo de uma capa de papel para vaso estampada com a obra “A Leiteira”, do artista Johannes Vermeer. A peça, que possui variação de estampa com outras obras do acervo, foi desenvolvida em colaboração com a *designer* holandesa Pepe Heykoop.

Figura 15: Capa de papel para vaso com a obra “A Leiteira.



Fonte: Rijksmuseum ([2022?f])

Outra opção de reuso oferecida pelo museu com o objetivo de assegurar o reuso e a gestão de acervos semelhantes ao do Rijks, é a disponibilização dos sistemas de API (Application Programming Interface) utilizados pela instituição para o desenvolvimento de aplicativos e para o desenvolvimento e coleta de metadados das coleções. A partir da política de dados abertos, na página dos serviços de dados do Rijksmuseum, é possível o acesso às instruções de uso, termos técnicos, vocabulário controlado e as políticas de uso.

Figura 16: Serviços de dados do Rijksmuseum.

Fonte: Rijksmuseum Data ([2022?g])

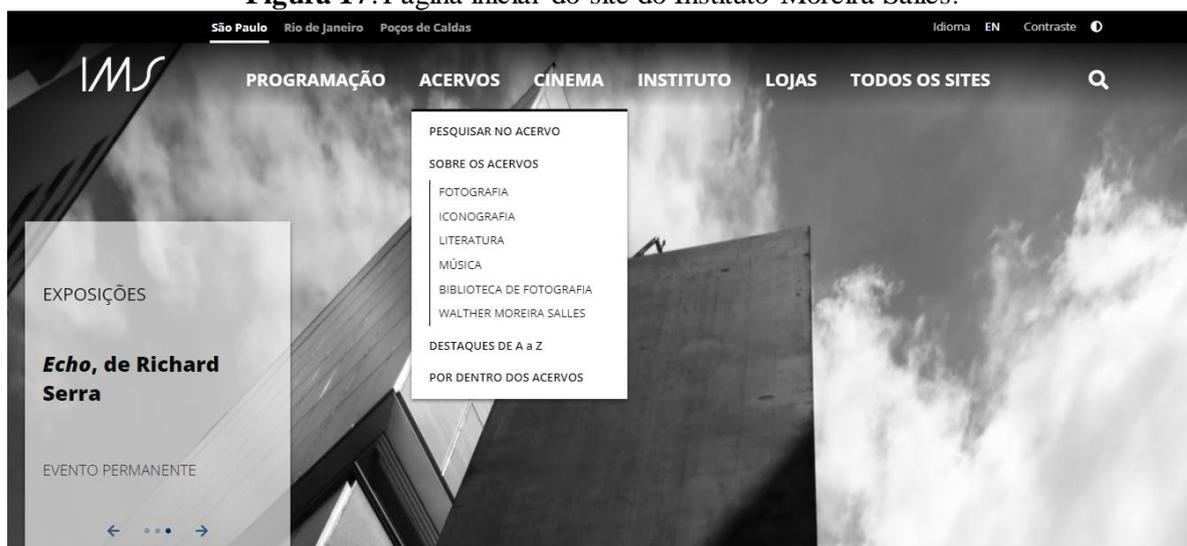
Além das opções disponíveis no *site* do Rijksmuseum apresentadas, a plataforma dispõe de diversas outras funcionalidades, que permitem a interação direta do usuário com o acervo da instituição.

Ao analisarmos entidades brasileiras com experiências no reuso de acervos culturais, os caminhos desta pesquisa tornam-se mais estreitos, visto que a existência de instituições culturais brasileiras que praticam ações de curadoria e reuso a partir da interação com o público é mais restrita. No entanto, escolhemos explorar a plataforma do Instituto Moreira Salles (IMS), instituição que tem grande parte do seu acervo disponível *on-line* e oferece diversos outros serviços ao usuário em seu site.

4.3 Legados culturais: O Instituto Moreira Salles

O Instituto Moreira Salles é uma importante instituição cultural brasileira. Tem importantes patrimônios em quatro áreas: Fotografia, em mais larga escala, Música, Literatura e Iconografia. Distingue-se também por promover exposições de artes plásticas de artistas brasileiros e estrangeiros, além de mostras de Cinema. Nascido da ideia do diretor de cinema Walther Moreira Salles de criar uma instituição cultural sem fins lucrativos germinou e tomou corpo em relativamente pouco tempo. Atualmente dirigido por seus descendentes, o IMS está presente em três cidades – Poços de Caldas, no sudeste de Minas Gerais, São Paulo e no Rio de Janeiro, na antiga residência da família, no bairro da Gávea.

Figura 17: Página inicial do site do Instituto Moreira Salles.



Fonte: IMS ([2022?a])

A instituição apresenta como seu objetivo fundamental

difundir seus acervos da maneira mais ampla. Isso requer um ingente trabalho prévio de higienização e digitalização de imagens e sons, e sua melhor catalogação, para servir a exposições e a publicações e atender pesquisadores e outros consulentes. Mas vai além. O IMS tem aperfeiçoado e renovado seu endereço na internet (ims.com.br) para propagar de forma ágil e gratuita seus acervos e sua programação. (Instituto Moreira Salles, [2022?b])

Figura 18: Página da base dos acervos IMS.



Fonte: IMS ([2022?c])

Suas coleções são constituídas por grandes números. A coleção de fotografia, por exemplo, possui cerca de 2 milhões de imagens, onde encontram-se alguns dos mais importantes testemunhos do século XIX. Juntamente com a coleção dos jornais do grupo Diários Associados, do Rio de Janeiro, que conta com cerca de 1 milhão de itens, esse conjunto de coleções e obras fotográficas credencia o IMS como a mais importante instituição de fotografia do país.

De forma semelhante, o IMS mantém um acervo iconográfico com aproximadamente 2000 imagens que traçam um panorama histórico da imagem impressa no Brasil, desde o início do século XIX. Já o Departamento de Literatura da instituição conta com um acervo composto por biblioteca de cerca de 30 mil itens e arquivo de aproximadamente 130 mil mais. A Reserva Técnica Musical do IMS tem hoje sob sua guarda vinte acervos com documentos de compositores, instrumentistas, pesquisadores e colecionadores, abrigando um repositório de cerca de 21 mil fonogramas. Somado a isso, existe ainda o acervo, que retrata a trajetória pessoal e institucional do patrono Walther Moreira Salles e reúne cerca de 30 mil itens – documentação pessoal e institucional, correspondência, artigos e recortes de jornais, fotografias, áudios e vídeos.

Além do site institucional, o IMS abriga também mais de uma dezena de endereços virtuais, como a Rádio Batuta, com programas especiais e *streaming* 24h; outros *sites* dedicados a Pixinguinha, Clarice Lispector e Ernesto Nazareth; o Correio IMS, com cartas de personalidades brasileiras, e o *Blog* do IMS, uma revista digital de cultura com conteúdo exclusivo.

Reunindo, organizando e difundindo conhecimento desde a sua fundação, o IMS quer também gerar conhecimento a partir de seus acervos. Nesse sentido, tem procurado estabelecer convênios e intercâmbios com universidades, brasileiras e estrangeiras, e com outros museus. “Pesquisa é meta a ser seguida. [...] Na melhor inspiração de sua história, o IMS quer construir legados culturais. É a isso que vem se devotando” (IMS, [2022?d]).

A plataforma que aporta o acervo do IMS é básica e não possui muitas opções de interatividade com o usuário. Suas funcionalidades são básicas, permitindo somente a visualização do item em questão, juntamente à sua ficha documental. Os documentos digitalizados encontram-se disponíveis em alta qualidade sendo possível aumentar a sua visualização a partir da opção *zoom*, o quanto for necessário. Há ainda a alternativa de realizar o *download* em PDF do item consultado, no entanto, a opção parece ser disponível somente para funcionários com acesso interno à base de dados.

Figura 19: Acesso à imagem constituinte do acervo fotográfico e ficha documental disponíveis na base dos acervos do IMS.

The screenshot displays the IMS digital archive interface. At the top, there is a search bar with the number '70881' and a close button. To the right, it shows 'Seleção atual 1' and 'Opções'. Below the search bar, there is a grid of thumbnail images on the left, with the first one selected. The main area shows a large photograph of Guanabara Bay with the caption 'Entrée extérieure de la baie de Rio'. To the right of the photograph is a metadata table for the file '001AAN014010.jpg'.

ÁREA:	Fotografia
ARQUIVO/COLEÇÃO:	Mestres do Séc. XIX
AUTORIA:	Ferrez, Marc
REFERÊNCIAS DE AUTORIA CONHECIDAS:	MARC FERREZ; M. Ferrez; Marc Ferrez & Cia; Photographia Marc Ferrez
TÍTULO:	Entrada da Baía de Guanabara
LOCAL:	Baía de Guanabara
DATA:	1880 circa
RESUMO:	Entrada externa da baía de Guanabara, vista de Niterói, tendo ao fundo a cadeia montanhosa da cidade.
MUNICÍPIO:	Niterói
ESTADO:	RJ

Fonte: IMS ([2022?e])

Ao analisarmos os endereços virtuais atrelados ao Instituto Moreira Salles, foi possível notar que vários deles permitem um nível maior de interação do usuário com o acervo institucional. O *site* Ernesto Nazareth, por exemplo, considerado a maior referência na

Internet sobre o compositor, inclui a discografia completa do artista além de disponibilizar todas as gravações de músicas do compositor para reprodução *on-line*, a sua biografia, fotos e um blog, que deixou de ser alimentado no ano de 2019. A plataforma ainda disponibiliza as partituras e cifras das canções em documentos PDF e permite que o usuário realize o *download*.

Figura 20: Página do site Ernesto Nazareth, onde é possível visualizar parte do conteúdo disponibilizado para acesso do usuário na plataforma.



Fonte: IMS ([2022?g])

Souza (2017) reflete sobre como o resultado das ações de reuso dos acervos digitais culturais reverbera de forma positiva nas instituições, visto que é a partir da reutilização criativa do material que se notam os diferentes reflexos dessas coleções na sociedade, “como as transformações no mercado cultural e a movimentação econômica por meio da indústria criativa” (SOUZA, 2017, p. 72).

A partir das análises apresentadas acerca das ações bem-sucedidas de reuso em grandes acervos e plataformas digitais como o Rijksmuseum, o projeto Europeana Collections e a plataforma do Instituto Moreira Salles, exploraremos em sequência algumas ações de reuso já aplicadas de forma próspera ao Acervo Circo Voador.

5 O ACERVO CIRCO VOADOR LEVANTA VOO

Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, tornou-se evidente que as práticas de reuso possibilitam o acesso ao patrimônio cultural de formas criativas e diversas, o que permite que a informação ultrapasse barreiras como as do espaço e tempo, possibilitando que as obras preservadas por processos de digitalização sejam acessadas futuramente. Quando pesquisamos as práticas de reuso e todas as possibilidades que as tecnologias atuais viabilizaram para as instituições culturais, não podemos deixar de relacionar com a observação de Benjamin (2020, p. 57) – feita ainda na década de 1930, quando iniciou sua pesquisa acerca da reprodutibilidade técnica da obra de arte –, de que “a reprodução técnica pode ainda colocar a cópia do original em situações inatingíveis [...], ela torna possível levar essa cópia ao encontro do receptor”.

O Acervo Circo Voador nasceu na década de 1980 e vem sendo incrementado por material audiovisual de maneira contínua desde então. Sendo um acervo composto majoritariamente por material digital, necessita profissionais qualificados e aporte financeiro para manter a continuidade de sua gestão. Gerir um acervo com perspectivas de longo prazo, é um grande investimento financeiro que a instituição tem dificuldade para manter e por isso é necessário pensar em maneiras de obter recursos. Ao longo dos anos, a equipe do Circo Voador manteve-se sempre alerta e especulava quais as possibilidades criativas esse vasto acervo poderia proporcionar para a instituição. Neste período, projetos foram produzidos e parcerias formadas, que resultaram em produtos derivados dos objetos que constituem o acervo.

Desde o início, o Circo Voador está em sintonia com as novas linguagens e tendências artísticas, impulsionando os processos de criação de moda, diferentes estéticas e difusão cultural para os frequentadores de seu espaço. A parceria mais recente que uniu todos os conceitos citados, foi a colaboração do Circo Voador com a *Redley*⁹. O projeto resultou em dois produtos: a coleção “Redley + Circo Voador”, com o desenvolvimento de 14 peças de vestuário e calçados inspirados pela arquitetura do Circo; e o festival “Quintas Quentes”, um festival de verão que reuniu diferentes sonoridades musicais de diversas regiões do país e foi realizado durante as quatro quintas-feiras do mês de fevereiro de 2022, no Circo Voador. Nomes importantes da música contemporânea brasileira estiveram presentes no evento. A

⁹ A Redley é uma cadeia de lojas de vestuário carioca, derivada da loja Cantão, tradicionalmente conhecida por peças produzidas com a temática de praias e verão no Rio de Janeiro

parceria marcada pela imagística do verão, que uniu as duas marcas, é uma característica típica do Circo Voador, que nasceu na praia do Arpoador.

Figura 21: Camiseta da coleção Redley + Circo.



Fonte: Acervo Circo Voador (2022)

Figura 22: Camiseta da coleção Redley + Circo.



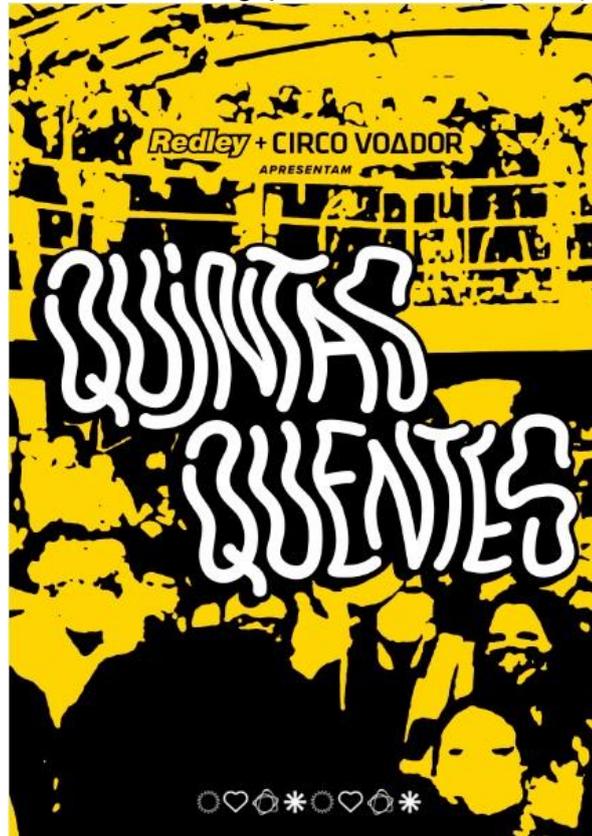
Fonte: Acervo Circo Voador (2022)

Figura 23: Tênis da coleção Redley + Circo Voador.



Fonte: Acervo Circo Voador (2022)

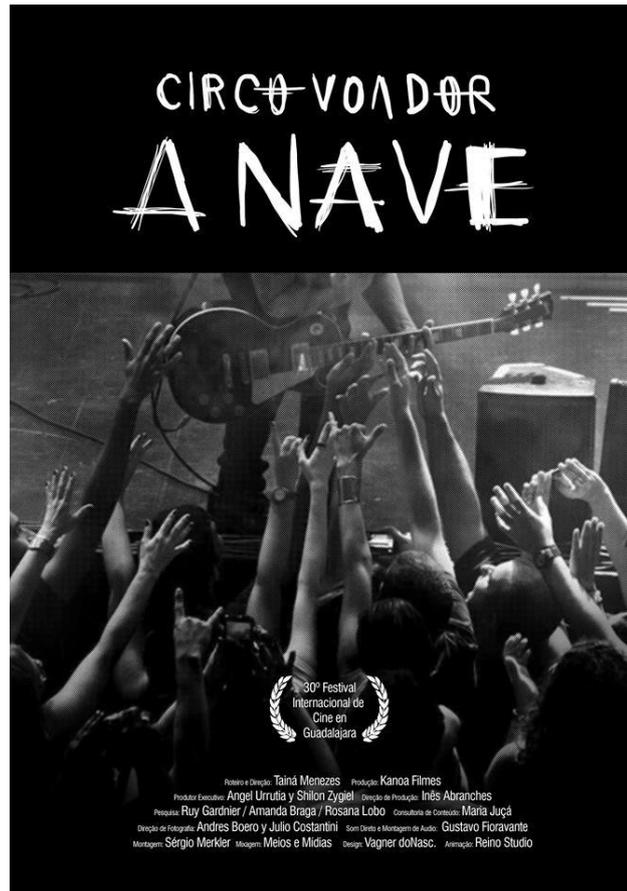
Figura 24: Cartaz de divulgação do festival “Quintas Quentes”.



Fonte: Acervo Circo Voador (2022)

Além do reuso do material de imagens estáticas que constituem seu acervo, o Circo Voador também atua diretamente com o reuso das imagens em movimento produzidas a partir das filmagens dos eventos realizados na casa de *shows*. São realizadas cessão de material para produção cinematográficas, séries de televisão e produções midiáticas em geral. Os documentários *Todas as Melodias*, *Circo Voador: A Nave* e a série *Abre Alas*, são algumas das produções que contam com imagens do Acervo Circo Voador.

Figura 25: Cartaz do documentário “Circo Voador: A Nave”.



Fonte: Acervo Circo Voador (2015)

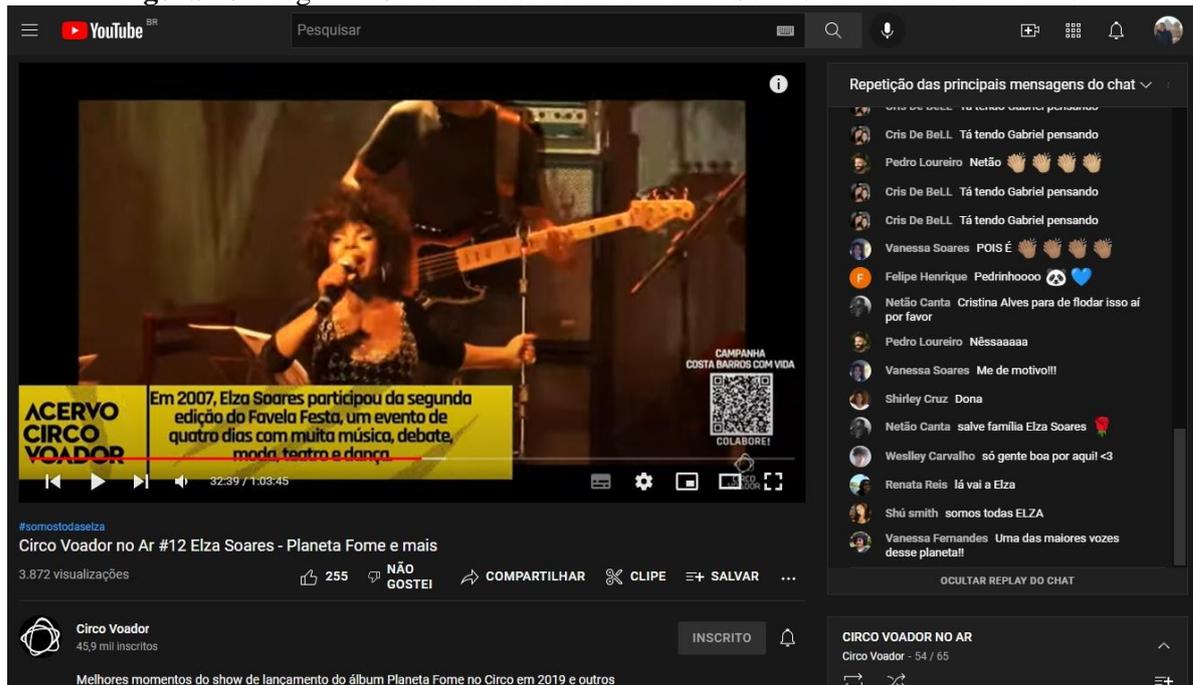
No entanto, um dos projetos de reuso mais audaciosos realizado com o material do acervo foi inteiramente produzido pela equipe audiovisual do Circo Voador. Por muito tempo, estudou-se como a instituição poderia atuar de forma mais incisiva em suas redes sociais (em especial, o YouTube), de forma a dar acesso aberto ao montante de material preservado.

Durante a pandemia da COVID-19, o Circo foi obrigado a interromper o seu funcionamento e a cancelar todos os seus eventos programados, sem previsão de retorno às atividades. Foi necessário se reinventar. Fez-se mais do que necessário o engajamento social em mídias de massa, e o fato de o Acervo Circo Voador ser composto majoritariamente por material digital foi um grande facilitador para esse processo. Assim, com a proposta de rememorar *shows* inéditos e históricos ocorridos sob a lona, a instituição passou a produzir programas especiais para o ciberespaço. O projeto recebeu o nome de *Circo Voador no Ar* e, durante os fins de semana, era exibido em formato de *lives* o conteúdo de seu extenso acervo, há muito desconhecido do grande público.

Para a produção de cada um dos programas exibidos era necessária a aplicação de ações de curadoria para a análise das imagens e do áudio, para saber se o material selecionado

estava em condições viáveis de serem utilizados no processo de reprodução para as redes. Todo o material era editado e apresentado pela equipe. A cada programa, eram incluídos depoimentos dos artistas que relatavam aquele determinado espetáculo ou a experiência de tocar no Circo Voador. Os episódios contavam também com trechos das entrevistas do projeto de História Oral do Acervo Circo Voador, além de cartelas com curiosidades sobre os artistas ou o evento apresentado; interpretação em libras para todo programa e campanhas de arrecadação de recursos destinados às instituições sociais parceiras do Circo. Cada programa tinha uma média de 1h a 1h20min de duração, com algumas exceções que ultrapassavam esse tempo. As edições eram realizadas ao longo da semana para a exibição no fim de semana seguinte.

Figura 26: Programa Circo Voador no Ar #12 Elza Soares - Planeta Fome e mais.



Fonte: *Print Screen* do Youtube (2022?n)

No total, foram realizadas 67 edições do *Circo Voador No Ar*, exibidas entre os meses de junho de 2020 e junho de 2021. A exibição dos programas possibilitou o processo de rememoração para os artistas e o público, que, se antes não tinham conhecimento da existência desse acervo, agora tornam-se usuários de seus dados e têm a viabilidade de interagir com este material e a equipe por *chat* ao vivo, aberto durante a exibição. No *chat*, muitos comentavam que estiveram presentes no evento ou lembravam de espetáculos anteriores do mesmo artista, contavam histórias e suas memórias afetivas, alinhadas com o

Circo. Foi possível notar o crescimento exponencial de usuários nas redes sociais a partir do início da exibição dos programas. De acordo com dados fornecidos pelo Youtube, no dia 12 de junho de 2020, data da exibição da primeira edição do programa, o canal do Circo ganhou 359 novas inscrições; ao fim do primeiro mês do Circo Voador No Ar, o canal do Circo ganhou cerca de 1.9 mil inscritos. Até o dia 30 de junho de 2020, quatro dos cinco vídeos mais visualizados eram exibições do programa e a edição número 8, o *show Refavela 40*, de Gilberto Gil, possuía 8.683 visualizações. O projeto foi a ação mais incisiva da instituição no que diz respeito ao acesso de determinado grupo social e a valorização da identidade cultural por meio do acervo.

Outro exemplo de reuso realizado pela instituição, foi a exposição comemorativa de 30 anos do Circo Voador, realizada em 2012. A exposição teve como objetivo ilustrar parte da diversidade da produção cultural da casa e explicar por que o Circo se mantém como uma das casas de *shows* mais ativas e importantes no cenário musical e cultural brasileiro. O projeto reuniu fotos e vídeos que foram dispostos em diversas estruturas espalhadas pelo Circo Voador, com fones para que o público pudesse assistir aos vídeos e aproveitar a exposição. A exposição aconteceu durante os meses de setembro e outubro de 2012.

Figura 27: Exposição comemorativa de 30 anos do Circo Voador.



Fonte: Acervo Circo Voador (2015)

Todos os exemplos das ações de reuso realizadas anteriormente pelo Circo Voador evidenciam a pluralidade de seu acervo e a multiplicidade de acessos que um acervo digital como o ACV possibilita. O Circo Voador, no entanto, se depara com uma adversidade que dificulta o uso do material audiovisual de seu acervo de forma mais abrangente: a questão dos direitos autorais e do uso de imagem. Apesar de a instituição ser a detentora e produtora dos registros, os direitos para uso de imagem não fazem parte do acordo prévio para a realização das filmagens. A cada uso ou venda de imagens feita pelo Circo, enfatiza-se que é responsabilidade do solicitante buscar a autorização com os artistas e/ou responsáveis legais pelo uso do material cedido. Essas medidas são tomadas como meios de proteção legal tanto para os detentores dos direitos autorais quanto para a instituição, no entanto, as mesmas medidas inviabilizam a monetização deste material de forma direta (por meio de visualizações no Youtube, disponibilização de novos arranjos musicais em canais de *streaming* etc.).

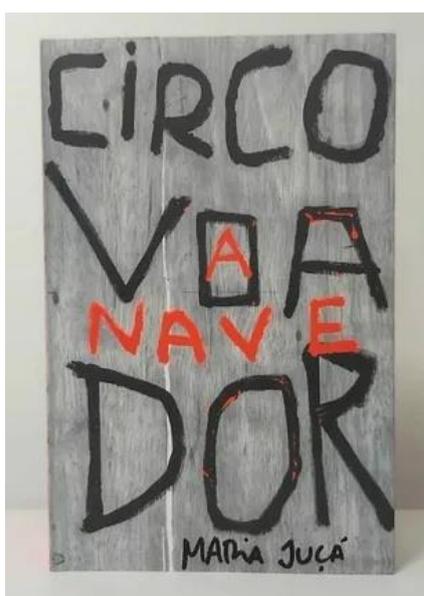
Ainda assim, existem muitos outros recursos possíveis para um acervo tão vasto. Itens que constituem o acervo podem ser continuamente implementados em alternativas diversas de forma a movimentarem o acesso e a movimentação econômica da instituição. O uso contínuo do acervo na produção audiovisual e em coleções de vestuário são excelentes métodos de reuso dos objetos digitais. As digitalizações dos materiais analógicos permitem a evolução da preservação da memória institucional, possibilitando a conservação para gerações futuras de

itens em papel, como cartazes e fotografias, que encontram-se danificados em seus suportes originais.

Como recursos visuais, as imagens estáticas e em movimento do acervo podem também compor percursos expositivos e incentivar o intercâmbio informacional entre instituições culturais com acervos audiovisuais, como por exemplo, o Instituto Moreira Salles, o Museu da Imagem e do Som, o Arquivo Nacional e instituições de âmbito nacional, onde as abordagens para com o acervo não se restrinjam ao reuso referente à indústria fonográfica, mas também abordem a memória nacional, visto o caráter histórico e político da coleção.

O uso do acervo em produções acadêmicas, jornalísticas e literárias é uma opção que favorece não só os meios de acesso ao acervo como também a sua difusão científica. A cessão de imagens para as produções jornalísticas e literárias pode ser utilizada para ilustrar reportagens e matérias jornalísticas, livros documentais ou temáticos, de conteúdo histórico, político ou social. Aqui, temos alguns exemplos de produções literárias já existentes que fizeram uso do ACV. O livro *Circo Voador: A Nave*, no qual a diretora do Circo Voador, Maria Juçá, narra diversas histórias da lona, utiliza diversas imagens do acervo para compor a narrativa. Outro exemplo é o livro *Gostaria que você estivesse aqui*, do paranaense Fernando Scheller, lançado pela TAG Livros, em 2021. O livro possui algumas imagens do ACV para compor o *design* elaborado, com o objetivo de rememorar a cultura carioca nos anos 1980.

Figura 28: O livro *Circo Voador: A Nave*, de Maria Juçá.



Fonte: Acervo Circo Voador (2014)

Figura 29: O livro *Gostaria que você estivesse aqui*, de Fernando Scheller.



Fonte: A autora (2022)

Para as produções acadêmicas, as abordagens são múltiplas e a demanda de cessão de imagem por parte de estudantes e pesquisadores, em função da elaboração de dissertações, teses ou pesquisas, não se limita ao campo do audiovisual. Já existem algumas produções acadêmicas baseadas no estudo do Acervo Circo Voador realizadas nas áreas de Arquivologia, Biblioteconomia, Cinema e Audiovisual e Sociologia e Antropologia. Algumas dessas produções foram utilizadas como referências para a realização desta pesquisa. Aqui, podemos acrescentar também a busca pela continuidade da publicação de novas edições de catálogos do Acervo Circo Voador, dando seguimento à linha do tempo interrompida depois da publicação do segundo catálogo (2004-2012) e a reedição de versões revisadas dos anteriores. Essa estratégia, além de ser uma ação de reuso criativo para o acervo, é uma opção capaz de gerar serviços, pela necessidade de uma equipe capacitada para realizar a pesquisa documental necessária para a produção.

Opções mais atuais e tecnológicas como a criação de aplicativos, *games* e uma base de dados que comportem a documentação do acervo de forma adequada e possibilitem o acesso livre e remoto, apesar de necessitarem de maior investimento financeiro, também são opções

viáveis na era do digital e podem ser realizadas a partir da busca por parcerias com empresas e institutos de tecnologia.

A partir dos exemplos de reuso da *Europeana Collections*, do *Rijksmuseum* e do *IMS* apresentados, algumas opções poderiam ser replicadas ou adaptadas de forma semelhante para atenderem às necessidades da instituição. Por exemplo, a partir do desenvolvimento de uma nova base de dados com acesso livre e *on-line*, pode-se chegar à estratégia de “mergulhar na coleção”, similar à apresentada no *site* do *Rijksmuseum*, nela o usuário navegaria pelo material do acervo disponível *on-line* e o sistema permitiria a criação de coleções próprias, com os itens selecionados pelo próprio receptor. Outra possibilidade seria a própria base de dados permitir que o usuário compartilhasse material de acervo pessoal e compartilhasse com a instituição suas histórias afetivas ou relacionadas a determinado evento ou objeto disponível digitalmente, como acontece nos projetos da *Europeana Collections*. O receptor poderia, dessa forma, colaborar com a documentação de diversos materiais que permanecem com lacunas informacionais por falta de registros visuais ou arquivísticos da época, ou quem sabe, ainda, realizar o *download* de um repertório de espetáculo documentado na plataforma, tal qual um dos *sites* do Instituto Moreira Salles, que permite o descarregamento de partituras e cifras.

A aplicação de estratégias de reuso no Acervo Circo Voador permite a difusão em larga escala de um acervo privado sem fins comerciais que se mantém ativo pelos esforços de uma equipe que conta com recursos escassos, provenientes dos lucros da casa de espetáculos. Os produtos e serviços oriundos do reuso possibilitam possíveis visitas de antigos ou novos pesquisadores e grupos interessados no licenciamento de imagens do acervo ou em parcerias institucionais. O trabalho documental realizado pela equipe tem seu propósito reafirmado quando a informação do acervo é efetivamente utilizada por um usuário, seja ele interno ou externo. Assim, o ciclo informacional do Acervo Circo Voador se completa quando ele é usado e reutilizado tanto para ilustrar, divulgar ou promover as atividades realizadas pelo Circo Voador, quanto para disseminar a existência do seu acervo.

Figura 30: O ciclo informacional do reuso no Acervo Circo Voador.



Fonte: A autora (2022)

A partir das análises realizadas, percebemos as diversas funcionalidades que os acervos digitais podem exercer nos processos de representação das instituições culturais por meio de recursos de comunicação, divulgação e reuso de seus documentos digitais. Ao expandirem o acesso às suas coleções pelo reuso criativo, as instituições de memória “ofertam novas possibilidades através desses acervos digitalizados em termos de serviços, produtos, entretenimento, ação educativa e pesquisa” (FREIRE, 2020, p. 130). Segundo Sayão (2017),

considerar e tratar os acervos digitais culturais como matéria-prima para o reuso em diferentes contextos, amplifica o potencial informacional e comunicacional desses ativos, mas, sobretudo, reposiciona as instituições de patrimônio cultural numa dinâmica mais contemporânea e integrada aos fenômenos do nosso tempo” (SAYÃO, 2017, p. 59).

E se há algo que conseguimos constatar depois das investigações propostas ao longo desta pesquisa é que, mesmo após quatro décadas de existência ativa, o Circo Voador permanece vivo e jovem no cenário cultural carioca e com um rico acervo, formado por registros singulares das expressões artísticas brasileiras, que carrega incontáveis possibilidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em determinado momento durante o progresso desta pesquisa, a autora deparou-se com uma observação do pesquisador Winzen (1988 apud QUARANTA, 2014, p. 232) acerca da construção de acervos e coleções e o ato de colecionar. O autor afirma que “de certa forma, todo ato de colecionar pode ser visto como uma tentativa contínua de lidar com o fato de que o tempo passa. [...] Todo mundo coleciona. Às vezes, conscientemente e com uma estratégia de longo prazo; em outros momentos, quase sem pensar”. É evidente que não devemos generalizar e tentar aplicar a afirmação a todos os acervos e coleções, especialmente, aquelas de grandes instituições culturais. No entanto, todos os acervos são formados a partir de “escolhas motivadas pelos objetivos da instituição, [...] também por escolhas ideológicas sobre o que é mais relevante e representativo culturalmente dentro de uma coleção a ser preservada” (GOMES, 2021, p. 35).

Diversas coleções como a do Rijksmuseum foram construídas com o objetivo de inspirar sentimentos patrióticos. O Acervo Circo Voador nasceu, despretensiosamente, mas com a consciência de que seu conteúdo possuía grande relevância cultural. O que não sobreviveu devido às intempéries ou a ações humanas, muitas vezes, foi salvo pela cópia. Quando as pessoas não davam muito valor aos originais, copiar mostrou-se uma forma extraordinária de preservação, mesmo que as cópias não possuam o mesmo *status* do trabalho original, algo que Benjamin (2020, p. 57) já afirmava ao dizer que “aquilo que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui sua existência única por uma existência massiva”. Ainda que esta seja uma questão continuamente discutida no campo cultural, é inegável que os recursos tecnológicos de reprodução na era do digital tiveram um grande impacto na produção e preservação da memória da sociedade contemporânea.

Por meio dos novos processos de digitalização e da captura de imagens digitais, os objetos físicos ganharam novas versões e, com ações de preservação e curadoria digital, documentos com suportes originais em níveis de degradação avançados ou tecnologicamente obsoletos puderam ser conservados, a longo prazo, dada a possibilidade de armazenamento em massa e a facilidade de duplicação sem qualquer perda.

Acervos digitais estão em constante processo de expansão e revisão, e a produção contínua de arquivos digitais para acervos culturais estabelece a necessidade de gerenciamento e tratamento técnico constante. Como mencionado anteriormente, práticas de curadoria digital incluem ações de preservação que permitem o acesso à memória pelo reuso

criativo. A curadoria, como emprego de práticas de seleção e arranjo dos objetos digitais tecnicamente tratados em instituições de memória, soma valor ao possibilitar novos meios de interação social com o patrimônio cultural. O intercâmbio informacional entre os grupos sociais e os acervos culturais é a principal missão de qualquer instituição cultural, para isto, é necessário que essas instituições “garantam este acesso e mantenham disponíveis para os usuários suas coleções, fomentando a apropriação e o reuso dos objetos pelos usuários” (SOUZA, 2017, p. 112). Ações de gestão informacional e curadoria necessitam estar diretamente atreladas e devem ser aplicadas a partir de normativas definidas pelas instituições de acordo com as necessidades da coleção, mediante a padronização de uma rotina de conferência desses materiais com o objetivo de manter a integridade dos objetos, de forma a assegurar o acesso a longo prazo.

Ao delinear uma relação direta entre as análises institucionais realizadas ao longo desta dissertação e os campos científicos que possibilitam ações de curadoria e reuso, como a Museologia e a Ciência da Informação, a pesquisa realizada nos *sites* e nas bases de dados das instituições aqui retratadas apresentou-se como uma oportunidade incrível para explorar novas possibilidades estruturais para o uso da informação dos acervos digitais na *web*, uma vez que os dados representados por cada instituição em suas páginas são utilizados de formas distintas, não apresentando uma padronização, demandando que o usuário, de fato, explore as coleções e as informações disponibilizadas.

Os sites da *Europeana Collections*, do *Rijksmuseum* e do IMS dispõem suas informações de maneira livre com propósitos que representam os objetivos institucionais e cada seção é interligada com alguma área de pesquisa específica das entidades. No momento em que decidem apresentar os dados à sua maneira, como discorremos ao longo do capítulo anterior, as instituições permitem o livre acesso do receptor pelos “corredores” internos que o levam a participar das atividades de pesquisa realizadas e se envolver com as coleções. O processo de reconhecimento e valorização alcança o seu ponto máximo pela possibilidade de esquadrihar-se todo o *site* e descobrir o que há de disponível. Ao disponibilizar seus acervos *on-line*, as oportunidades de interação social se expandem.

Todavia, casos como o do Acervo Circo Voador podem ser uma exceção. Os meios de maior interação entre o Circo Voador e o público são as redes sociais. Instagram, Youtube, Facebook e mais recentemente, o Tik Tok, são de fato os locais onde o acesso ao acervo, mesmo que somente por trechos selecionados para a divulgação de eventos futuros, acontece. O site do Circo Voador é voltado para a venda de ingressos de espetáculos e eventos realizados na casa, além de informativos institucionais. O site do Circo Voador é mantido na

plataforma *Wordpress*, um sistema livre, de código aberto, para a criação de *sites*, blogues, aplicativos e gestão de conteúdo – e apesar de existirem opções eficientes de uso do sistema *Wordpress*, como o **Tainacan**, *plugin* de software livre voltado para a criação de repositórios de acervos digitais desenvolvido pelo Laboratório de Inteligência de Redes da Universidade de Brasília (UnB), com o apoio da Universidade Federal de Goiás (UFG), do IBRAM e do IBICT –, o *site* principal do Circo Voador não seria o ideal para acomodar o seu acervo, visto que seu objetivo principal não é a viabilização do acervo.

Mesmo que o acesso virtual do Acervo Circo Voador pelo Youtube tenha se mostrado em crescimento, a partir do aumento na divulgação do mesmo, seja através de cortes de vídeos dos *shows* passados ou dos programas *Circo Voador No Ar*, salientamos que, apesar da iniciativa, esse meio de acesso não é o ideal. Pela presente pesquisa, apresentaremos a proposta de criação de um repositório adequado para a disponibilização deste acervo de forma livre e remota, seja pelo estabelecimento de colaborações com institutos ou centros de pesquisa, como o Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT) ou pela implantação de sistemas como o próprio Tainacan, a partir da criação de um novo *site* voltado inteiramente para o acervo. Essas resoluções mostram-se importantes visto que foi revelado grande interesse por parte do público em ter acesso a esse material. Contudo, o acesso à base de dados que comporta a documentação do ACV encontra-se indisponível no momento, tanto para pesquisa, quanto para a alimentação dos dados por parte da equipe. O sistema é defasado e não permite o acesso remoto, duas questões determinantes que apontam a necessidade de transporte da documentação mantida no sistema para um repositório adequado, com interfaces de fácil compreensão e acesso *on-line*. Essas questões, no entanto, revelam o desafio da preservação audiovisual em acervos como os do Circo Voador, com caráter diferenciado por ser o acervo institucional de uma casa de espetáculos.

Enquanto cada objeto desempenha seu propósito depois de sua criação, sempre é possível desenvolver novas propostas para proporcionar o reuso destes objetos em outros ambientes, com outras finalidades. Como consequência, o seu reuso torna a divulgação e comunicação desses acervos ainda mais eficientes, pois os novos serviços por eles proporcionados encorajam a disseminação informacional entre as instituições culturais e, principalmente, entre as comunidades locais e os acervos, de forma a contribuir com a valorização da herança cultural, a difusão da educação patrimonial, consolidando as identidades culturais regionais.

Um das dificuldades percebidas ao longo da pesquisa foi a existência de uma diversidade de padrões internacionais no que tange à curadoria de dados digitais, o que na

prática, faz com que cada instituição utilize seus próprios padrões de gerenciamento de acordo com a finalidade do acervo e de seus usuários. No Brasil, apesar da existência de referências para a digitalização de acervos como, por exemplo, o Manual de Digitalização da Fundação Oswaldo Cruz e o Manual do CONARQ, esta pesquisa observou a inexistência de um modelo nacional de ações de curadoria de acervos digitais, bem como o incentivo fiscal às instituições que lidam com esse tipo de documento. No entanto, salientamos os esforços nas tentativas de originarem diretrizes próprias e *softwares* livres. O modelo de Política de Acervos Digitais apresentado como opção pelo Instituto Brasileiro de Museus é adaptado da Fundação Digital Heritage Netherlands, DEN Foundation (IBRAM, 2020, p. 50) e, por conta da descontinuidade dos editais do BNDES para a digitalização dos acervos culturais, o IBRAM instituiu, ainda em 2013, o Programa Acervo em Rede, uma iniciativa com os objetivos de implantar padrões e diretrizes de documentação de coleções e desenvolver e distribuir, de forma gratuita, ferramentas eletrônicas que permitissem a gestão e valorização dos bens culturais preservados. A iniciativa, no entanto, não obteve os resultados esperados e foi descontinuada. Como alternativa, surge a parceria entre instituições que origina o Tainacan (IBRAM, 2020, p. 30).

A gestão aplicada ao Acervo Circo Voador é adaptada pela equipe de acordo com as possibilidades da instituição, tanto financeiras quanto infraestruturais. A falta de investimento torna-se um obstáculo para a eficiência de gerenciamento. Por outro lado, preservar todos os documentos torna-se uma tarefa cada vez mais complexa, não só devido à fragilidade tecnológica atual, mas também por conta do excesso de arquivos produzidos e pelo fato de que devemos sempre contar com os fatores naturais, que não são possíveis de se prever ou controlar.

Vivemos em uma sociedade que promove a criatividade, que busca o crescimento acima de tudo, que aumenta a produtividade sem dar trégua. As interpretações teóricas dos acervos se modificam de forma constante conforme as necessidades de cada instituição, em determinado momento, e diversas vezes as abordagens acerca dos objetos precisam revistas, assim como suas necessidades de tratamento. Por exemplo, o Acervo Circo Voador começou como um simples projeto de registro dos eventos realizados em uma casa de espetáculos e tornou-se algo muito maior. O início de sua gestão tratava e documentava todos os objetos de forma semelhante na base de dados. Com o tempo, notou-se que a demanda de vídeos era maior e mais urgente e foi tomada a decisão de apenas anexar as fotos como dossiês dos eventos, enquanto a documentação era inteiramente voltada para os vídeos. No entanto, atualmente, os produtos oriundos das parcerias do Circo Voador que utilizam material do

acervo, são produzidos majoritariamente com material fotográfico. Ao refletir sobre a produção de serviços comerciais em geral, é possível observar que nem todas as instituições de memória estão abertas a tais atividades propostas (FREIRE, 2020, 130). Entretanto, o Circo Voador por ser uma casa de espetáculos com fins lucrativos, está aberto a propostas para monetizar o acervo a partir do reuso criativo.

Buscamos em cada capítulo abordar os conceitos necessários para possibilitar a compreensão das abordagens descritas ao longo da pesquisa. Definições de curadoria, curadoria digital, reuso e suas diferentes aplicabilidades foram exploradas de maneira que conversassem com as perspectivas propostas. Concomitantemente, foram analisadas ações bem-sucedidas de reuso aplicadas pela *Europeana Collections*, pelo *Rijksmuseum* e pelo Instituto Moreira Salles de forma que fosse possível formular propostas de produtos e serviços semelhantes para o Acervo Circo Voador. Apesar da escassez de produção bibliográfica sobre ações de “reuso” de acervos culturais, alguns trabalhos sobre o reuso de dados digitais foram encontrados como, por exemplo, as produções de Lynch (2002) Sayão (2017) e Sayão e Sales (2014). Os resultados obtidos a partir das análises das instituições citadas com base nas produções bibliográficas tidas como base foram significativos e forneceram fundamento para o desenvolvimento de propostas de reuso em colaboração com o Circo Voador e para a continuidade desta pesquisa em debates futuros.

Desejamos que as opções de reuso expostas aqui possam, em alguma escala, provocar reações positivas e semelhantes não só no Acervo Circo Voador, mas em instituições com acervos de caráter semelhante no Brasil. Espera-se que algumas das práticas de reuso identificadas possam encorajar outras instituições culturais, incentivando o reuso de seus acervos de forma a despertar a interação social. Ressaltamos novamente a existência de instituições culturais brasileiras que já praticam ações de reuso e buscam a interação direta com o público por meio da disponibilização de suas coleções em repositórios *on-line*, de venda de produtos derivados de seus acervos, entre outras atividades, instituições como o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), o Museu de Arte de São Paulo (MASP), o Museu Histórico Nacional (MHN), o Instituto Moreira Salles (IMS), analisado nesta pesquisa, entre outros.

Enfim, acreditamos que o objetivo geral do trabalho foi alcançado. No entanto, esta pesquisa não pretende ser definitiva e as conclusões demonstram a necessidade da continuidade da análise. Afirmamos isso porque, apesar de muitas questões já terem sido expostas, muitas propostas e resoluções ainda não foram abordadas, em face da limitação de tempo para a presente pesquisa e devido à extensão do Acervo Circo Voador. Entendemos

que é fundamental contar com a participação de colaboradores e o desejo de criação da equipe. Semelhantemente, é imprescindível oferecer o suporte necessário e os meios para a realização da curadoria digital e de ações de reuso. Ações de reuso, independentemente da instituição cultural, precisam de investimento financeiro e da compreensão de que o reuso é um grande contribuinte para a valorização do patrimônio cultural brasileiro.

Os anos de 2020 e 2021, quando a pandemia de COVID-19 esteve em seu ponto alto no Brasil, foram extremamente difíceis para a conservação do ACV e para o Circo Voador, que lutou para se manter ativo e manter sua equipe. O sentimento geral durante todo o período pandêmico foi o de que se uma instituição não se mostrasse durante a pandemia, ela aparentemente não teria razão de existir. Aos poucos, a equipe vem reorganizando as lacunas informacionais e a gestão que o período pandêmico gerou ao acervo. Ainda há um longo caminho a ser percorrido, mas o aumento no interesse e na procura pelo acervo já eleva a busca pela evolução do trabalho feito até aqui e demonstra a necessidade de dar continuidade a esse projeto tão valioso.

REFERÊNCIAS

- ABBOTT, Daisy. What is digital curation? *In: DCC Briefing Papers: introduction to curation*. Edimburgo: Digital Curation Centre, 2008. Disponível em: <http://www.dcc.ac.uk/resources/briefing-papers/introduction-curation/what-digital-curation>. Acesso em: 10 jan. 2021.
- ABREU, Regina. Museus, patrimônios e diferenças culturais. *In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (Org.). Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond; MinC/IPHAN/DEMU, 2007. p. 114-126. Disponível em: www.reginaabreu.com/site/images/attachments/capitulos/21-museus-colecoes_e_patrimonios-narrativas_polifonicas.pdf. Acesso em: 3 jan. 2021.
- ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. *In: RAMOS, Alexandre Dias. (Org.) Sobre o ofício do Curador*. 1. ed. Porto Alegre: Zouk, 2010, 173 p.
- ANDRADE, Brena Ferreira de. *Preservação de documentos audiovisuais na era digital: o acervo do Circo Voador*. 2017. Monografia de Conclusão de Curso (Graduação em Arquivologia) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017. Disponível em: https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/10223/monografia_brena.pdf;jsessionid=5EF0FD69C91E149DF6B0E2F275CE73BB?sequence=1. Acesso em: 9 jan. 2022.
- ARQUIVO NACIONAL (Brasil). *Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005, 232 p.
- AUGUSTIN, Raquel França Garcia; BARBOSA, Cátia Rodrigues. Políticas de gestão de acervos: possíveis fontes de informação para tomada de decisão nos museus. *Perspectivas em Gestão & Conhecimento*, João Pessoa, v. 8, n. 1, p. 134-154, jan./abr. 2018. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpb.br/index.php/pgc/issue/view/1990>. Acesso em: 9 jan. 2021.
- ATTWOOD, Margaret. *O conto da aia*. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, 368p.
- BACHI, Valentina *et al.* The digitization age: mass culture is quality culture. Challenges for cultural heritage in society. *In: EuroMed 2014*. Disponível em: <http://resources.riches-project.eu/digitization-age-mass-culture-is-quality-culture/>. Acesso em: 9 jan. 2022.
- BARTOLY, F. S. Da Lapa boêmia à Lapa retificada como lugar do espetáculo: Uma análise de dois períodos da história da produção do lugar na cidade do Rio de Janeiro. *Revista Geográfica de América Central*, v. 2, p. 1-13, 2011. Disponível em: <http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/geografica/article/view/2205>. Acesso em: 11 set. 2021.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. 12. ed. Porto Alegre: L&PM, 2020, 176 p.

BERND, Zilá; MANGAN, P.K. *E-Mnemon: dicionário de expressões da memória social, da cibercultura e dos bens culturais*. Canoas, RS: Ed. Unilasalle, 2014. 221 p.

BHASKAR, Michael. *Curadoria: o poder da seleção no mundo do excesso*. 1. ed. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2020, 320 p.

BODÊ, Ernesto Carlos. Preservação de acervos documentais eletrônicos: desafios além da climatologia e do acondicionamento. *In: Revista Brasileira de Arqueometria, Restauração e Conservação*. Vol. 1, No. 2, p. 32-35, 2007. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/262262314_Preservacao_de_Acervos_Documentais_Eletronicos_desafios_alem_da_climatologia_e_do_acondicionamento. Acesso em: 15 jul. 2021.

BRAGA, Amanda; GARDINIER, Ruy; MORALES, Nauara. Apresentação. *In: CIRCO VOADOR. Acervo Circo Voador: 1982-1997*. 1. ed. Rio de Janeiro: Circo Voador, 2015. Disponível em: https://issuu.com/acervocircovoador/docs/catalogo_acervo_cronologia_catalogo/202. Acesso em: 15 out. 2021.

BRAGA, Amanda; GARDINIER, Ruy; MORALES, Nauara. Apresentação. *In: CIRCO VOADOR. Acervo Circo Voador: 2004-2009*. 1. ed. Rio de Janeiro: Circo Voador, 2017. Disponível em: https://www.circovoador.com.br/api/wp-content/uploads/2017/acervo-circovoador_2004-2009.pdf. Acesso em: 11 out. 2021.

BRASIL. CONARQ. Conselho Nacional de Arquivos. Disponível em: <https://www.gov.br/conarq/pt-br/aceso-a-informacao/institucional/o-conselho>. Acesso em: 15 fev. 2022.

BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*, 1988. Brasília: Senado Federal, Centro Gráfico, 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm. Acesso em 10 jun. 2021.

BRASIL. *Decreto de 24 de Janeiro de 2018*. Declara de interesse público e social o acervo documental privado da Associação Circo Voador. *Diário Oficial União*: seção 1, Brasília, DF, n. 18, p. 1, 25 jan. 2018. Disponível em: <https://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?jornal=515&pagina=1&data=25/01/2018>. Acesso em : 15 jun. 2021.

BRASIL. Lei federal 12.485/11, de 12 de setembro de 2011. Dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado; altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e as Leis nºs 11.437, de 28 de dezembro de 2006, 5.070, de 7 de julho de 1966, 8.977, de 6 de janeiro de 1995, e 9.472, de 16 de julho de 1997; e dá outras providências. Presidência da República, Casa Civil. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/112485.htm. Acesso em: 15 jun. 2021.

BRASIL. MINISTÉRIO DA CULTURA. *A Teia*. Brasília, 20 de abril de 2010. Disponível em:

<http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/culturaviva/category/teia/index.html>.

Acesso em: dez. 2021.

BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Zahar, 2021, 220 p.

CAPLAN, Priscilla. Preservation Practices. *In: Library Technology Reports*. Chicago, 2008. p. 10-13. Disponível em: <https://journals.ala.org/index.php/ltr/article/view/4223/4806>. Acesso em: 10 jan. 2022.

CAMARGO, Ana Maria; GOULART, Silvana. *Centros de memória: uma proposta de definição*. São Paulo: Edições SESC, 2015, 112 p.

CAVALCANTE, Lidia Eugenia. A construção do patrimônio digital: dimensões da política cultural para preservação e acesso. *In: IV Seminário Serviços De Informação Em Museus: informação digital como patrimônio cultural*. MARINGELLI, Isabel Cristina Ayres da Silva (Org.). São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2017, 400 p. Disponível em: <http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/bases/biblioteca/11945.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2022.

CHOAY, Françoise. *A Alegoria do patrimônio*. Tradução de Luciano Vieira Machado, 6. ed. São Paulo: UNESP, 2017, 288 p.

COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário*. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 1997. Disponível em: https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Coelho-Dicionario_critico_de_politica_cultural.pdf. Acesso em: jun. 2021.

CONARQ (CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVO). *Acervo do Circo Voador é declarado de interesse público e social*. Disponível em: <http://conarq.gov.br/ultimas-noticias/657-acervo-do-circo-voador-e-declarado-de-interesse-publico-e-social.html>. Acesso em: 20 ago. 2021.

CONARQ (CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVO). Parecer Número 24/2016: *Manifesta-se sobre declaração de interesse público e social do acervo arquivístico da Associação Circo Voador*. Disponível em: https://www.gov.br/conarq/pt-br/servicos-1/declaracao-de-interesse-publico-e-social/Parecer_n_24_Circo_Voador.pdf. Acesso em: 10 jan. 2022.

CONARQ (CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVO). *Diretrizes para digitalização de documentos de arquivo nos termos do decreto nº 10.278/2020*. 2021. Disponível em: https://www.gov.br/conarq/pt-br/centrais-de-ontedo/publicacoes/Diretrizes_digitalizacao__2021.pdf. Acesso em: 13 jan. 2022.

CONSTANTOPOULOS, Panos; DALLAS, Costis. Aspects of a digital curation agenda for cultural heritage. *In: Proceedings of the IEEE International Conference on Distributed Human-Machine Systems*. Atenas: [s.n.], 2008. Disponível em: <http://www.dcu.gr/wp->

content/uploads/2016/10/Aspects-of-a-digital-curation-agenda-for-cultural-heritage.pdf.
Acesso em: 13 jan. 2022.

CONSTANTOPOULOS, Panos. Digital curation and digital cultural memory. *In: SETN'10 Hellenic Conference on Artificial Intelligence: theories, models and applications*. Atenas, 2010.

CORRÊA, Suzana Torres. *Curadoria e acesso na preservação audiovisual: Um estudo de caso do Centro Técnico Audiovisual*. 2011. Monografia de Conclusão de Curso - Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, UFF, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.rascunho.uff.br/ojs/index.php/rascunho/article/view/36>. Acesso em: 11 nov. 2021.

CORTELLA, Mario Sérgio; DIMENSTEIN, Gilberto. *A era da curadoria: o que importa é saber o que importa!* 9. ed. São Paulo: Papyrus 7 Mares, 2015, 128 p.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. *Conceitos chave de Museologia*. 1. ed. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura do Rio de Janeiro, 2013, 100 p.

DESVALLÉES, André. Uma virada da Museologia. Tradução: Bruno Brulon. *In: Anais do Museu Histórico Nacional*. 2015. Rio de Janeiro: Edições Museu Histórico Nacional, 2015, p. 49-86.

DISCOGRAFIA BRASILEIRA (IMS). *Home*. Rio de Janeiro, [2022?]. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/>. Acesso em: 28 jan. 2022.

DODEBEI, Vera. Cultura e patrimônio na era da informação. *In: IV Seminário Serviços De Informação Em Museus: informação digital como patrimônio cultural*. MARINGELLI, Isabel Cristina Ayres da Silva (Org.). São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2017, 400 p. Disponível em: <http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/bases/biblioteca/11945.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2022.

DODEBEI, Vera. Memória do conhecimento: em busca de sustentabilidade para os objetos digitais. *Ciência da Informação*, v. 43, p. 145-153, 2014. Disponível em: <http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/1424/1602>. Acesso em: 15 jul. 2021.

DODEBEI, Vera. Museu e memória virtual: como garantir o patrimônio? *In: BITTENCOURT, José Neves; GRANATO, Marcus; BENCHETRIT, Sarah Fassa (Org.). Museus, Ciência e Tecnologia*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2007, v. , p. 71-80.

EDMONDSON, Ray. *Arquivística audiovisual: filosofia e princípios*. Trad. de Carlos Roberto Rodrigues de Souza. Brasília: UNESCO, 2017, 100 p.

EDMONDSON, Ray. *Recommendation Concerning the Preservation Of, And Access To, Documentary Heritage Including in Digital Form: Implementation Guidelines*. UNESCO, Memory of the World programme, 2015, 36 p. Disponível em: https://www.unesco.org/sites/default/files/medias/files/2021/12/2015_mow_recommendation_implementation_guidelines_en.pdf. Acesso em: 28 jan. 2022.

ERNESTO NAZARETH 150 ANOS (IMS). *Obra*. Rio de Janeiro, [2022?g]. Disponível em: <https://www.ernestonazareth150anos.com.br/Works/view/15>. Acesso em: 28 jan. 2022.

ESCHENFELDER, Kristin R.; CASWELL, Michelle. Digital cultural collections in an age of reuse and remixes. *First Monday*, v. 15, n. 11, University of Wisconsin, Madison, 2010. Disponível em: <https://minds.wisconsin.edu/bitstream/handle/1793/55407/Eschenfelder%20First%20Monday.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 13 jan. 2022.

EUROPEANA. *About us*. [S.l.], [2022?a]. Disponível em: <https://www.europeana.eu/pt/about-us>. Acesso em: 10 jan. 2022.

EUROPEANA. *About us*. [S.l.], [2022?b]. Disponível em: <https://www.europeana.eu/pt/about-us>. Acesso em: jan. 2022.

EUROPEANA. *Europeana Collections*. [S.l.], [2022?c]. Disponível em: <https://www.europeana.eu/pt/collections>. Acesso em: jan. 2022.

EUROPEANA. *Home*. [S.l.], [2022?d]. Disponível em: <https://www.europeana.eu/en>. Acesso em: 13 jan. 2022.

FONTANELLI, Marina; ARAKAKI, Ana Carolina Simionato. Curadoria digital na preservação de acervos culturais. In: VIII Seminário em Ciência da Informação: Informação social no contexto da Ciência da Informação, 2019, Londrina. *Anais [...]*. Londrina, 2019, p. 524-537.

FREIRE, Klara Martha Wanderley. *A curadoria digital nas instituições culturais: possibilidades de reuso de dados de Arte*. 2019. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, 2019. Disponível em: <http://ridi.ibict.br/handle/123456789/1050>. Acesso em: 12 fev. 2022.

GOMES, Rebeca Ribeiro. *Memória social e arquivos audiovisuais locais: o caso do Acervo Circo Voador*. 2021. Monografia de Conclusão de Curso (Bacharelado em Cinema e Audiovisual) - Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2021. Disponível em: <https://dspace.unila.edu.br/handle/123456789/6182?jsessionid=A25416A5C0779E8F702BDDCB9DB12276>. Acesso em: 10 jan. 2022.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 55, p. 211-228, jan.-jun. 2015. Colaboração especial. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/eh/v28n55/0103-2186-eh-28-55-0211.pdf>. Acesso em: nov. 2021.

GOUVEIA, Inês. A concretude do virtual: o museu em processo. In: BITTENCOURT, José Neves; GRANATO, Marcus; BENCHETRIT, Sarah Fassa (Org.). *Museus, Ciência e Tecnologia*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2007, v. , p. 93-102.

GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal. Colecionismo e lugares de memória. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano (org.). *Coleções e*

Colecionadores: a polissemia das práticas. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012, p. 228-233.

GUIMARÃES, Maria Juçá. *Circo Voador: A Nave*. Rio de Janeiro: ed. do autor, 2013, 703 p.

GUTIERREZ, Angela. Coleções: entre o público e o privado. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano (Org.). *Coleções e Colecionadores: a polissemia das práticas*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012, p. 254-257.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. *História e Audiovisual*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, 160 p.

HATUKA, Tali. A obsessão com a memória: O que isso faz conosco e com as nossas cidades? In: CYMBALISTA, Renato; FELDMAN, Sarah; KÜHL, Beatriz Mugayar (Org.). *Patrimônio Cultural: Memória e intervenções urbanas*. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2017, p. 47-60.

HETTENHAUSEN, Fernando; LESSA, Washington D. O Circo Voador e o design gráfico: da cultura alternativa nos anos 80. In: *Anais do 12º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*. São Paulo: Blucher, 2016, p. 298-308. Disponível em: <https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/o-circo-voador-e-o-design-grfico-da-cultura-alternativa-nos-anos-80-24262>. Acesso em: 8 dez. 2021.

HIGGINS, Sarah. The DCC Curation Lifecycle Model. *International Journal of Digital Curation*, Edinburgh, v. 3, n. 1, p. 134-140, 2008. Disponível em: <http://www.ijdc.net/article/view/69/48>. Acesso em: 12 jan. 2022.

HIGGINS, Sarah. Digital curation: the emergence of a new discipline. *International Journal of Digital Curation*, Edinburgh, v. 2, n. 6, p. 78-88, 2011. Disponível em: <http://www.ijdc.net/article/view/184/251>. Acesso em: 15 dez. 2021.

HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014, 216 p.

IBRAM (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS). *Acervos digitais nos museus: manual para realização de projetos*. Brasília, DF: IBRAM, 2020, 140 p. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2021/05/Acervos-Digitais-nos-Museus.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2022.

INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS). *Acervos IMS*. Rio de Janeiro, [2022?c]. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/categories>. Acesso em: 15 mar. 2022.

INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS). *Consulta acervos IMS*. Rio de Janeiro, [2022?e]. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/70881>. Acesso em: 15 mar. 2022.

INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS). *Home*. Rio de Janeiro, [2022?a]. Disponível em: <https://ims.com.br/>. Acesso em: 15 mar. 2022.

INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS). *Sobre o IMS*. Rio de Janeiro, [2022?b]. Disponível em: <https://ims.com.br/sobre-o-ims/>. Acesso em: 15 mar. 2022.

INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS). *Sobre o IMS*. Rio de Janeiro, [2022?d]. Disponível em: <https://ims.com.br/sobre-o-ims/>. Acesso em: 15 mar. 2022.

KOBASHI, Nair Yumiko; TÁLAMO, Maria de Fátima Gonçalves Moreira. Informação: fenômeno e objeto de estudo da sociedade contemporânea. *Transinformação*, n. spe, v. 15, p. 7-21, 2003. Disponível em: <https://brapci.inf.br/index.php/res/v/115584>. Acesso em: 13 jan. 2021.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Trad. de Bernardo Leitão. 1990. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. Disponível em: <https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/Hist%C3%B3ria-e-Mem%C3%B3ria.pdf>. Acesso em: 11 out. 2021.

LYNCH, Clifford. Digital collections, digital libraries and digitalization of cultural heritage information. In: Web-Wise 2002 Conference, 2002, John Hopkins University, Washington, DC. *First Monday*, v. 7, n. 5, 2002. Disponível em: <https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/949>. Acesso em: jun. 2021.

MENDONÇA, Tânia Mara Quinta Aguiar de. *Museus da Imagem e do Som: O desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil*. 2012. Tese (Doutorado em Museologia) - Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2012. Disponível em: http://www.museologia-portugal.net/files/upload/doutoramentos/tania_mendonca.pdf. Acesso em: 21 nov. de 2021.

MESQUITA, Carina Tomaz. Circo Voador e os registros da memória nacional. In: *Revista Digital Archivos*, 2021. Disponível em: <https://www.archivosmagazine.org/pt/tag/circo-voador/>. Acesso em: 10 jul. 2021.

MESQUITA, Carina Tomaz. *Por dentro da nave: um estudo de caso da gestão do acervo audiovisual do Circo Voador*, 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Museologia) - Escola de Museologia, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

MONTEIRO, Marcelo. Circo Voador completa hoje 30 anos de Lapa. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2012. Amplificador. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/amplificador/post/circo-voador-completa-hoje-30-anos-de-lapa-lembrar-shows-historicos-471740.html>. Acesso em: ago. 2021.

MOTTA, Nelson. *Noite Tropicais: solos, improvisos e memórias tropicais*. 1. ed. 2000. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000. Disponível em: https://institutefortropicalresearch.files.wordpress.com/2014/07/noites_tropicais_nelson_motta_livro_completo.pdf. Acesso em: 20 mar. 2021.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 13 jun. 2021.

OLENDER, Marcos. Algumas considerações sobre as coleções como “lugares de memória” da Modernidade. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano (Org.). *Coleções e Colecionadores: a polissemia das práticas*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012, p. 154-163.

PALMER, Carole *et al.* Foundations of data curation: the pedagogy and practice of "purposeful work" with research data. *Archive Journal*, 2013. Disponível em: <http://www.archivejournal.net/essays/foundations-of-data-curation-the-pedagogy-and-practice-of-purposeful-work-with-research-data/>. Acesso em: 3 jan. 2022.

QUARANTA, Domenico. Salvo pela cópia: webcoleccionismo e preservação de obras de arte digital. In: BEIGUELMAN, Giselle; MAGALHÃES, Ana Gonçalves (Org.). *Futuros Possíveis: arte, museus e arquivos digitais*. 1. ed. São Paulo: Edusp, 2014, p. 232-247.

RIJKSMUSEUM. *Giftshop*. Amsterdam, [2022?e]. Disponível em: <https://www.rijksmuseumshop.nl/en/paper-vase-cover-milkmaid>. Acesso em: 3 jan. 2022.

RIJKSMUSEUM. *Home*. Amsterdam, [2022?c]. Disponível em: <https://www.rijksmuseum.nl/en>. Acesso em: 3 jan. 2022.

RIJKSMUSEUM. *Image requests*. Amsterdam, [2022?e]. Disponível em: <https://www.rijksmuseum.nl/en/research/image-requests>. Acesso em: 3 jan. 2022.

RIJKSMUSEUM. *Inclusivity*. Amsterdam, [2022?b]. Disponível em: <https://www.rijksmuseum.nl/en/about-us/what-we-do/inclusivity>. Acesso em: jan. 2022.

RIJKSMUSEUM. *RijksData*. Amsterdam, [2022?e]. Disponível em: https://data.rijksmuseum.nl/?_ga=2.29068409.438162726.1646702747-593109338.1645909462. Acesso em: 13 jan. 2022.

RIJKSMUSEUM. *Rijksstudio*. Amsterdam, [2022?d]. Disponível em: <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio>. Acesso em: 3 jan. 2022.

RIJKSMUSEUM. *Vision and mission*. Amsterdam, [2022?a]. Disponível em: <https://www.rijksmuseum.nl/en/about-us/what-we-do/vision-and-mission>. Acesso em: 13 jan. 2022.

ROBALINHO, Marta Cristina Soares Dile. Museu, objeto e o digital no ensino de história. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. 2017. Rio de Janeiro: Edições Museu Histórico Nacional, 2017, p. 129-148.

RUMSEY, Abby Smith. *How to preserve cultural memory in the digital age*. Huffpost, 2016. Disponível em: https://www.huffpost.com/entry/culture-memory-digital_b_10357622. Acesso em: 3 jan. 2022.

SANTOS, Thayse Natália Cantanhede. *Curadoria digital: o conceito no período de 2000 a 2013*. Brasília, 2014. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Faculdade de Ciência da Informação, Universidade de Brasília. Disponível em:

http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/17324/1/2014_ThayseNataliaCantanhedeSantos.pdf. Acesso em: dez. 2021

SAYÃO, Luis Fernando. Digitalização de acervos culturais: reuso, curadoria e preservação. In: *IV Seminário Serviços De Informação Em Museus: informação digital como patrimônio cultural*. MARINGELLI: Isabel Cristina Ayres da Silva (Org). São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2017, 400 p. 47-61 Disponível em: <http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/bases/biblioteca/11945.pdf> . Acesso em: 20 ago. 2020.

SAYÃO, Luis Fernando. Uma outra face dos metadados: informações para a gestão da preservação digital. *Encontros Bibli: Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação*. Florianópolis, v. 15, n. 30, p. 1-31, 2010 Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/1518-2924.2010v15n30p1/19527>. Acesso em: 20 ago. 2021.

SAYÃO, Luis Fernando; SALES, Luana Farias. Dados abertos de pesquisa: ampliando o conceito de acesso livre. *Revista Eletrônica de Comunicação, Informação e Inovação em Saúde*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 76-92, jun. 2014. Disponível em: <https://www.arca.fiocruz.br/handle/icict/17102>. Acesso em: 12 fev. 2022.

SILVA, Margareth. Gestão e preservação de documentos digitais. In: *VI Congresso de Arquivologia do MERCOSUL*, 2005, Campos de Jordão. *Anais do VI Congresso de Arquivologia do MERCOSUL*. São Paulo: CEDIC / PUC-SP, 2005.

SOARES, Priscila Gonçalves. *Fluxo informacional do documento audiovisual: um estudo de caso do acervo do Circo Voador*. 2017. Monografia de Conclusão de Curso (Bacharelado em Arquivologia) - Escola de Arquivologia, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <http://www.unirio.br/cchs/eb/arquivos/tccs-2017.1/Priscila%20Goncalves%20Soares.pdf>. Acesso em: 5 nov. 2021.

SOUZA, Éricka Madeira de. *A curadoria digital e o reuso dos acervos culturais digitais da Rede Web de Museus do Estado do Rio de Janeiro*. 2018. Dissertação (Mestrado em Memória e Acervos) - Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11997/7378>. Acesso em: 9 jul. 2021.

SOUZA, Roberto Fernandes Dutra de. *Um guia informativo dos cursos e oficinas artísticas e culturais da Lapa*. 2012. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais) - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/10158/FUNDA%c3%87%c3%83O%20GETULIO%20VARGAS.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 10 jul. 2021.

THIBODEAU, Kenneth. *Overview of technological approaches to digital preservation and challenges in coming years*. Washington, DC: Council on Library and Information Resources, 2002. Disponível em: <https://www.clir.org/pubs/reports/pub107/thibodeau.html>. Acesso em: 20 dez. 2021.

TURINO, Célio. *Ponto de cultura: o Brasil de baixo para cima*. 2. ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2010. Disponível em: <https://docplayer.com.br/9993359-Ponto-de-cultura-o-brasil-de-baixo-para-cima-celio-turino.html>. Acesso em: 13 jan. 2022.

UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura). *Consolidated Report On The Implementation Of The 2015 Recommendation Concerning The Preservation Of, And Access To, Documentary Heritage Including In Digital Form*. Paris, 2019, 18p. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000370303?posInSet=4&queryId=5f176417-d124-4ee6-8b9f-c3403af58782>. Acesso: 15 abr 2022.

VIDAL, Adam Tommy Vasques. *História do Circo Voador: Cultura, Sociedade e Democracia no Brasil Contemporâneo 1982/1992*. 2005. Dissertação (Mestrado em História Comparada). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=35852. Acesso em: 20 ago. 2020.

VILHENA, Cláudia Maria Alves. Planejamento museológico: um marco para gestão de museus. In: *III Seminário Internacional Ciência e Museologia. Belo Horizonte: Universo Imaginário*, 2015, p. 163-175. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B1dL4PuL60ChTW1NdWJWWjJxTXc/view?resourcekey=0-IcgxZL-l4369QG97tCaEoQ>. Acesso em: 20 dez. 2021.

WINER, Dov; ROCHA, Ivan Esperança. Europeana: um projeto de digitalização e democratização do patrimônio cultural europeu. *Revista Patrimônio e Memória*. São Paulo: UNESP, v. 9, n. 1, p. 113-127, 2013. Disponível em: <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/327/598>. Acesso em: jan. 2022.

YAMAOKA, Eloi Juniti. Ontologia para mapeamento da dependência tecnológica de objetos digitais no contexto da curadoria e preservação digital. *AtoZ: novas práticas em informação e conhecimento*, v. 1, n. 2, p. 65-78, 2012. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/atoz/article/view/41313/25239>. Acesso em: 15 dez. 2021.

ZORICH, Diane. *Report of the summit on digital curation in art museums*. Washington, DC: Johns Hopkins University, 2015. Disponível em: http://ndsr-pma.arlisa.org/wp-content/uploads/2016/07/digitalCuration_summitReport10_2015.pdf. Acesso em: jan. 2022.

ZUKIN, Sharon. Patrimônio de quem? Cidade que quem? Dilemas sociais do patrimônio cultural na dimensão urbana. In: CYMBALISTA, Renato; FELDMAN, Sarah; KÜHL, Beatriz Mugayar (Org). *Patrimônio Cultural: Memória e intervenções urbanas*. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2017, p. 25-46.

APÊNDICE A

TRANSCRIÇÃO HISTÓRIA ORAL MARIA JUÇÁ E SÉRGIO PÉO

Realizada em 25 de julho de 2019, a transcrição da entrevista foi feita de acordo com as falas dos entrevistados. Ao final de cada resposta, encontra-se a minutagem referente às mesmas. Transcrição realizada pela autora.

Maria Juçá: Eu sou Maria Juçá, sou produtora, sou a criadora do Rock Voador do Circo Voador e, por consequência, a partir da Lapa com mais propriedade. No Arpoador, também participei, mas na periferia porque ali tinham outros protagonistas que tiveram essa ideia e iniciaram essa ideia, que foi o pessoal do Asdrúbal, donde está incluído o Perfeito Fortuna. E Perfeito foi um dos grandes propulsores da ideia e tal; e eu nesse período estava na Rádio Cidade, então eu peguei a comunicação do Circo Voador, oral né... para rádios, para cadeia de rádios nacional e aí fiquei trabalhando mais como uma das adesões do projeto do Circo que tinha, além do Asdrúbal, lógico, tinha o [*fala não compreensível*], tinha Chacal, tinha outras pessoas. Então, eu sempre amei e me aprofundei cada vez mais em função do Circo, num mergulho cada vez mais profundo na produção cultural que é essa investigação, essa... essa alquimia né, que você mistura o trabalho dos outros, mas você compõe junto com o trabalho dos outros, com todo o seu potencial criativo e tal. E aí é a produção, é como você produzir um arrozal né, você planta e depois quando o arroz brota, você se acha um dos pais daquilo. Então minha atuação no Circo me aprofundou como produtora, que já é um sentimento maior meu, profissional e também existencial. Mas minha formação é Jornalismo, né (00:00:09:00 – 00:02:06:20)

- **Walmor Pamplona:** Você se formou onde?

MJ: Eu me formei na Estácio, na primeira turma, lá da Lélia Gonzalez, tinha um pessoal muito interessante naquela geração. E, enfim, estou aqui até hoje fazendo o Circo porque acho que aqui é um palco fundamental né, um palanque fundamental para as vozes ecoarem nos ouvidos atentos e que se misturem porque a intenção é que essas vozes e esses ouvidos se intercalem em situações diferentes e próprias, então acho isso fundamental. O Circo é fundamental porque é disso que a gente precisa. Então eu continuo como produtora do Circo. (00:02:07:05 – 00:03:00:13)

- **WP:** Entendi, a alma não mudou né.

MJ: Não. (00:03:01:59 – 00:03:02:25)

- **WP:** Então você está me dizendo é que antes você já tinha contato com o universo musical como produtora da Rádio Cidade, é isso? Então essa função já era do teu repertório profissional.

MJ: Já, já tinha: (00:03:09:04 – 00:03:10:05). Sim, eu já vim para cá muito por causa disso. Porque eu já estava fazendo uma pesquisa na Rádio, já estava atuando na área de produção cultural com bandas que, inclusive, vieram para cá e se consagraram depois. Eu já tinha feito a Blitz, Celso Blues Boy, Sangue da Cidade, Lulu Santos, essa galera toda eu comecei a trabalhar ainda na Rádio Cidade. Mas eu achei o Circo muito mais instigante, mais interessante e que exigia, oferecia um espaço maior de diálogo direto entre as pessoas e tal. Até mais que a Rádio, porque a Rádio também fazia esse trabalho. Era as rádio [sic]... A Cidade, Rádio Cidade, era a respiração da Cidade. Então foi um exercício que eu comecei na rádio e depois quando eu vim para o Circo, ele se materializou permanentemente. (00:03:14:00 – 00:04:15:07)

- **WP:** Perfeito. Sérgio, me conta um pouco essa história pretérita. Antes de você chegar no Circo Voador e fazer e contribuir para o acervo. Qual era a tua experiência pretérita, sua área de formação, no que você atuava.

Sérgio Péo: É, a minha formação foi de Arquitetura, na UFRJ, no Fundão. E isso lá por 1972, minha turma estava se formando e eu acabei saindo sem concluir. Fiz até urbanismo, conclui, mas ficou faltando uma matéria e eu deixei a arquitetura no meio do caminho. Mas continuei trabalhando, entre *designer* e arquitetura, eu continuei trabalhando nesse caminho e principalmente em cinema, comecei a usar fotografia e Super-8, cinema em Super-8. Eu comecei a fazer experiências e filmar também comunidades, favelas... Era um lado para onde a faculdade de arquitetura me puxou a atenção e eu comecei a fazer uma série de filmes que tanto lidavam com a discussão da arte e do comportamento como da habitação, objetivamente, e principalmente nesse aspecto das grandes favelas que ocupam. E nessa minha atividade com cinema, eu acabei sendo um dos pioneiros de criar, um dos principais criadores de uma cooperativa de curta-metragem. Isso porque no final dos anos 1970, em 1977, eu estava fazendo um primeiro filme com condições de se repetir, porque eu estava parando com o Super-8 porque não tinha muito cópias [sic], então os originais a cada exibição iam se perdendo. E nisso, eu acabei começando a fazer esse primeiro filme, que foi na Rocinha, em

16 milímetros, com condições de ampliar para 35 milímetros... E acabou que esse filme foi muito bem recebido, eu ganhei um prêmio e logo nesse mesmo momento, era que estava entrando o mercado em funcionamento e eu nunca tinha pensado em continuar como cineasta, não era uma perspectiva de... (00:04:28:11 – 00:06:40:08)

- **WP:** Como que é o nome do filme?

SP: *Rocinha 77. Rocinha Brasil 77.* E isso... Bom, esse filme, a ele se seguiu um segundo que foi *Cinemação Curtametralha*, que era um manifesto por causa dos boicotes à reserva de mercado que, recém-conquistada, que, na verdade, era uma lei aprovada em 1975, mas que conseguiu ser posta em ação nesse ano de 1977, 1978. E logo veio uma enxurrada, eu acho que vocês se lembram um pouco dessa história do curta-metragem brasileiro cultural, houve um crescimento na produção desses filmes, tinham muitos filmes de boa qualidade sendo feitos. E isso gerou uma cooperativa que eu dirigi durante os seus três primeiros anos, até 1981, 1982. E mais ou menos... que estava indo bem a cooperativa no sentido que, nós éramos a produção independente, a gente não... Cada um cuidava da produção do seu filme, com equipe, a equipe eram geralmente coletivos, né, e isso a gente conseguia produzir com um custo relativamente baixo. E entre as perspectivas que a gente estava tentando conseguir para essa cooperativa continuar funcionando, era entrar num circuito de exibição. Então, tinha uma proposta de exibição em conjuntos habitacionais que estavam sendo construídos naquela época. Mas a coisa não andou muito bem desse jeito, houve uma trava, a Embrafilme não entendeu e teve uma outra ideia. Enfim, foi um período que eu tava... que eu resolvi também que já estava há muito tempo nessa luta de manter o cinema brasileiro nas telas através do curta-metragens [*sic*]. Era muito bonito, era muito interessante, mas eu estava ficando exausto e estava perdendo realmente a paciência. Então alguns colegas meus chegaram “Sérgio, tem que pegar mais leve, tem que ser mais devagar”, eu falei “po, então faz o favor, me substitui porque não to mais aguentando, tá? Está sendo exaustivo, eu preciso mudar”. E nesse momento, mais ou menos, acho que foi em 1982, que o Circo veio para cá, né? Eu tinha conhecido a Juçá e tal, a gente estava se acompanhando, eu estava tentando produzir um longa que estava meio que também parando com ele, porque não tinha recurso. Na verdade, eu estava produzindo porque a adesão, a vontade de fazer era grande, minha e dos atores e dos técnicos e de quem tinha um equipamento. A gente estava rodando em 16mm, mas assim, em condições muito precárias e eu não via muita perspectiva de como terminar aquele filme e então foi um momento de interromper. E a Juçá me chamou para acompanhar esse movimento que estava... que ela, na verdade, estava fazendo de vir para o Circo Voador. Eu achei a coisa

muito interessante porque eu nunca tinha lidado... já tinha acompanhado alguns festivais, tinha conhecido algumas bandas pelos 1970, 1972, mas muito rapidamente. E vim para cá e achei o projeto todo muito interessante e fui pego acho que pelo pé nessa coisa, a gente estava meio casado, casando naquela época. Então foi um, eu me casei com a ideia. E vesti e vim para cá fazendo, eu nem sabia bem exatamente qual era o meu papel. Mas logo fui descobrindo né. A essa altura estava começando a surgir o VHS né, que era um formato que era possível filmar, é filmar sem aquela, sem a miserabilidade que era o 16x35mm. E então eu tinha parado por causa dos custos e eu falei “bom, mas com isso aqui dá para gente fazer uma coisa interessantíssima né”, e aí fazendo esse registro e animando, começando a criar um diálogo. Essa foi a minha chegada por aqui. (00:06:41:13 – 00:11:07:10)

- **WP:** Legal. Juçá, como é que surgiu a ideia de gravar os *shows*? Quem teve essa ideia primeiro, em nome do que se teve essa ideia do “ah, vamos começar a gravar e vamos guardar essas fitas”. Como é que essa ideia surgiu?

MJ: Olha, na verdade essa ideia, quase nem que foi uma ideia, foi um mergulho do Sérgio no projeto. Como a habilidade, o talento e a propriedade dele era cinema, audiovisual e ele já tinha feito documentários outros, além da Rocinha e ABC Brasil, enfim, ele tinha já um campo vasto de experiência. Eu estava mergulhada na ideia, na alucinação de mostrar que existia uma fome gigante e que não era só isso, o comando não estava na mão de ninguém, não estava na mão de gravadora, na mão de rádio nem nada, estava na fome das pessoas em poder lembrar. Eu estava tão alucinada nisso que eu não vi direito, o Sérgio foi entrando com a câmera que era a ferramenta dele, né. E quando se percebeu a importância daquele momento, é lógico que eu sabia o que eu estava querendo buscar, a coisa, a fome, a propulsão de bandas e tudo né... E o Sérgio também sabia o que é que estava vindo, a avalanche que estava vindo. Então, a gente começou a conversar bastante sobre isso quando o processo já estava começado porque o Sérgio já veio com uma ideia, já veio com a câmera e aí agregou outros cineastas, outros amigos produtores, daqui a pouco já tinha não sei quem de Caxias que tinha uma TV comunitária que atuava na praça e o cara de Caxias já estava aqui também, com uma kombi e uma tela, a TV Olho Vivo, sei lá. E essa coisa foi meio um embrolho, sei lá o quê, foi uma convulsão, entendeu? E lógico, que quando a gente se tocou da importância da coisa, a gente falou “cara, que bom né que isso está acontecendo e isso não pode mais deixar de acontecer”. E aí, aí eu tive um outro encantamento porque eu acho que o Sérgio teve a coisa da legitimidade da propriedade dele de filmar, de cinema e tal. Mas eu tive uma outra paixão por essa intervenção que era a tela se transformar também no espaço de programação e

de diálogo entre as bandas internacionais e as bandas nacionais, entre estilos e festivais de outros lugares... E também essa ideia foi discutida com o Sérgio e ele começou a colocar na programação tudo que era metal pesado, AC/DC e sei lá mais o quê e Led Zeppelin e todas aquelas bandas. E eu comecei a procurar em gravadoras, em colecionadores e ele colocava então... O telão do Circo como parte da programação foi criada [*sic*] pelo Sérgio, né. A ideia de que ele viesse se tornar nisso foi minha, mas a execução e o conteúdo e tudo mais, foi o Sérgio que tinha o caminho nas mãos. Então, a ideia do Acervo surgiu dessa certeza de que a gente estava descendo, navegando numa onda muito grande e que esse momento não poderia passar em brancas nuvens por conta de as gerações futuras terem que começar tudo outra vez. E esse Acervo seria então um documento do percurso já conquistado, já realizado. Então a gente teve uma coisa visceral, logicamente, no primeiro momento; depois a gente racionalizou, intelectualizou a história e aí o Acervo começou a ser construído dessa forma. Tanto o Sérgio quanto eu, tínhamos um ciúme absurdo daquelas fitas e era muito caótico, nós não tínhamos também dinheiro porque VHS era mais barato que o cinema, mas era caro para a produção. Porque ele exigia telão, e aí tinha que comprar fita VHS que a oferta não era tão grande... (00:11:22:00 – 00:15:59:00)

SP: E editar. (00:16:05:03)

MJ: E editar. E aí o Sérgio começou a enlouquecer nessa história. Ele aí criou o jornal da tela, era TV CV, CV TV. E aí criou um jornal eletrônico também, um jornal digital. (00:16:06:01 – 00:16:15:18)

SP: Eu tinha que fazer alguma coisa para dar troco à fome que eu via. Eu fiquei impressionadíssimo no início do Rock Voador, a garotada chegava no Circo com uma fome, um desespero. Eu falei “caramba, isso aqui é mais que comida, isso aqui é arte, é tudo para esse pessoal?”. Então eu fui fazendo do jeito que era possível né, o registro. E colocava o registro dentro do *show*, transportava o *show* para o lado de fora porque as vezes o espaço de visualização do palco ficava abafado pelo público porque a primeira arquitetura do Circo era um pouco fechada. Então isso tudo foi me levando, foi me envolvendo, foi me dando trabalho sem parar, né. (00:16:15:18 – 00:17:05:18)

- **WP:** Você montou uma estação de edição, ilha de edição aqui no Circo ou em casa?

SP: Não, na verdade, nem aqui e nem em casa. Eu usava de amigos que tinham por perto, né. Passei por várias experiências de edição e outras eu não editava não, outras eram colocadas mesmo no segmento do registro, que eram registros de *shows* e geralmente eu não usava

muito editar [*sic*]. Mais tarde que a gente começou a dar mais um trato de edição.
(00:17:09:25 - 00:17:40:15)

- **WP**: E como é que foram as primeiras filmagens? Eu digo isso pelo seguinte, como eu comentei, eu gostei muito das movimentações de câmera que você fazia. Você captava mais o sentimento do que o movimento, você focava no rosto das pessoas, dos artistas. Você trabalhava muito, eu falei “po, a câmera está trabalhando muito no *show*”. Não é uma câmera parada, fazendo um registro. Não, é uma coisa maior. Como é que você pensou essa linguagem, ela surgiu do nada, você planejou ela, de que forma surgiu essa maneira de filmar?

SP: Eu acho que eu já trazia comigo essa linguagem, essa visão. Essa maneira de a câmera ser um instrumento que intervêm na realidade participando dela, não só um registro frio. Eu acho que isso eu já trazia comigo da minha experiência com Super-8, nas intervenções urbanas, nos diversos documentários que eu fazia... A câmera sempre era um olho que caminhava por dentro, examinando, investigando as coisas. Então aqui dentro foi mais forte ainda, né. A câmera praticamente se comportava como se comportavam as pessoas, tinha uma visão nervosa, às vezes ia para o público, voltava para o cantor, para o instrumentista, para o poeta, para quem estivesse falando. Mas enfim, era... (00:18:16:00 - 00:19:07:00)

- **WP**: A câmera tinha o ritmo do que estava rolando.

SP: É. Era uma característica minha mesmo desde sempre. (00:19:12:03)

MJ: Como o cinema né, como cineasta, nos seus filmes já tem isso. (00:19:16:17)

SP: Como o cinema, como cineasta que eu apliquei com muito mais liberdade, né.
(00:19:18:13 - 00:19:22:16)

- **WP**: Você usava o quê? Um tripé, era na mão, o que você fazia?

SP: Geralmente era na mão, pouco usava tripé. Quando tinha possibilidade de às vezes tinham duas câmeras, eu ficava sempre com a câmera que era na mão porque me dava o prazer dessa viagem nervosa, vamos dizer assim. (00:19:24:25 - 00:19:41:00)

- **WP**: A tua posição era o quê? Você ficava na beira do palco, no chão, você ficava em cima do palco? Onde é que você ficava?

SP: Algumas vezes em cima do palco, outras fora, não tinha uma regra fixa. Mas eu não tinha uma posição de tomada, raramente eu... Só quando tinha acontecia [*sic*] de ter duas câmeras, aí deixava uma câmera que pegava o plano geral, com o palco e tudo; e a outra, que era geralmente a que eu fazia, eu ficava dentro do palco. Mas isso é normalmente era uma câmera... Quando essa imagem não estava sendo jogada ao mesmo tempo do *show*, né, que

geralmente acontecia isso. O *show* estava rolando e a imagem estava sendo colocada no telão direto da câmera, né. (00:19:47:11 – 00:20:24:08)

MJ: É, continuamos até hoje a usar essa mesma linguagem. A diferença é que você tinha uma câmera que ela era um *show* também, ela participava do *show* com a emoção, com a vibração e com os personagens. Quer dizer, o Sérgio fazia cinema, então ele enxergava o Acervo do Circo como um filme sem fim. O Acervo é um grande filme, e que ele fazia o tempo inteiro como um diálogo, uma conversa que estava se [*fala incompreensível*]. E não só acontecia aqui, porque a rapaziada que entrava aqui e que vinha com essa voracidade, ela também fazia isso na nossa casa. A nossa casa era invadida dessa mesma maneira pelas bandas. E o Sérgio fazia alguns ensaios com as câmeras e com as pessoas que chegavam lá, ele ia “ah, fulano” e pmmmmmmmmmmmm [*onomatopeia para o som de guitarra*] e filmava também. Então assim, a construção do Acervo também foi uma construção duma [*sic*] relação nossa, amorosa, afetiva, pessoal e uma relação plural, porque era o encantamento dele com as bandas e meu, cada um tinha os seus casos né, os seus amores, assim. A casa se misturou com o Circo e se misturou também com a rua. Então o Acervo foi construído e tinha esse sentimento muito bom. É lógico que tinha uma outra parte do Circo que tinham outras pessoas que também filmavam o Circo, mas não tinham essa permanência que o Sérgio tinha. As pessoas filmavam, vinham em determinado evento que achavam legal. O Rock Voador, vinha só com aquelas bandas que prometia estourar. E nas demais programações, normalmente era o próprio produtor da programação que trazia o seu documentarista, o seu cinegrafista e tal. E o Circo tinha outras pessoas que faziam, mas com essa intensidade, permanência, com essa proposição... (00:20:24:08 – 00:22:39:24)

- **WP:** Com esse envolvimento.

MJ: Com esse envolvimento, com né... Aí, foi esse Acervo que está aí e que foi construído dessa maneira, entendeu? (00:22:40:35 – 00:22:49:05)

SP: É, saiu daqui, passou pelo Parque Lage, voltou. (00:22:49:05 – 00:22:55:10)

MJ: Saímos. Saímos daqui com essa ideia e saímos. Quando saímos, fomos para o Parque Lage, depois fomos para Cabo Frio, antes fomos para Juiz de Fora e lá ia a câmera também, com o olho dela. Enxerida, porque aí ela entrava nos camarins né. Então assim, a construção, agora que vemos o Acervo ganhar uma normalidade e ter uma estrutura de acervo, saiu daquela alucinação. Aí a gente viu como era caótico, porque como não tínhamos dinheiro, as fitas VHS às vezes filmava [*sic*] um *show*, mas às vezes era rabisco de um casamento duma fita de alguém que tinha dado aquela fita para gente. Ou então a gente estava falando não sei o

quê, e aí vinha o jornal da TV CV. Então era assim, cada fita era uma surpresa. Como diz o outro, era um mergulho. (00:22:55:10 – 00:23:59:19)

SP: Não tinha tempo para ficar fazendo todo um histórico, decupagem. Isso só muito tempo depois que começou. (00:23:59:19 – 00:24:07:18)

MJ: Muito tempo depois que foi com a Márcia que começou, né? Márcia, a sua sobrinha. Márcia, coitada. O Sérgio falou assim “Márcia, decupa isso” e ela é uma pessoa que gosta de música, é ligada na arte e tudo mais. Ela começou a pegar isso e quando chegou no décimo dia, ela falou assim “eu estou ficando louca! Olha Juçá, estou ficando louca porque tem aqui a fita e não é mais o Serguei, é uma festa de não sei aonde [*sic*] e lá não sei o quê; e é um camarim, é um pedaço de bar, como que eu falo isso?”. Como é que ela classifica isso no Acervo do Circo Voador? (00:24:07:10 – 00:24:50:14)

- **WP:** E o VHS ainda tem a possibilidade de você gravar por cima.

SP: Exato. (00:24:53:16)

MJ: Não, isso aí aconteceu muito. (00:24:53:16 – 00:24:56:07)

SP: Muito, apagava as coisas. (00:24:56:07 – 00:24:57:24)

- **WP:** E aí a gente estava falando dos atores, dos coadjuvantes dessa história aí. Quem entrou depois, quem era da turma do Sérgio Péo que se chegou e se juntou. De quem vocês lembram?

SP: O Ras Adauto foi uma pessoa que durante um período eu me lembro que eu editei. Ele comprou uma ilha, ele tinha uma ilha e morava aqui perto de Santa Teresa e foi uma das pessoas que entrou mais. E aí eu comecei a me soltar um pouco, deixar um pouco por conta dele. Fiz a base da edição, né, chamava CV TV, pintava, fazia desenhos para tentar criar... (00:26:06:16 – 00:26:35:29)

- **WP:** Isso foi em 1982? Esse canal de TV, essa televisão aí que você está falando.

SP: CV TV, é 1983. (00:26:40:09)

MJ: Foi 1983. É, foi 1982/1983. (00:26:40:09 – 00:26:44:06) [*falas de Juçá e Péo sobrepostas*]

SP: É, em 1984. Houve um intervalo em 1985, né. No ano de 1985. (00:26:44:06 – 00:26:49:12)

MJ: Não, é. Ela seguiu, mas ela surgiu logo depois. Quando o Acervo começou a ganhar volume... A gente inaugurou, a gente estreou dia 23 de outubro de 1982. Então, foi uma

avalanche [*onomatopeia incompreensível*]. Em dezembro, a coisa já estava assim, alucinada. E aí o Sérgio já começou a estudar esse jornal que seria... (00:26:49:12 – 00:27:11:22)

- **WP**: Aqui na Lapa ou lá no Arpoador?

MJ: Aqui na Lapa. Aqui na Lapa. (00:27:13:24 – 00:27:15:13)

SP: Na Lapa. (00:27:15:13)

- **WP**: Ou seja, a ação de filmar, de registrar o audiovisual começou aqui?

MJ & SP: Na Lapa. (00:27:20:10)

MJ: No Arpoador, teve um outro registro que eu não tenho contato, eu não tive acesso. Imagino que sim, porque o Arpoador foi só de janeiro a março. O Circo durou três meses, é, três meses. E aí era muita gente, era tudo muito improvisado. As pessoas... a gente vendia camiseta para poder pagar o som, o som era precário. Era tudo bem precário. Maravilhoso, mas bem precário. E aí assim, as pessoas filmavam, filmava quem quisesse, né? Não era uma vontade de unir o cinema, a linguagem audiovisual ao projeto. Mas tinha muita gente interessante que gostava muito, eram atores, diretores de teatro e o pessoal.. A arte, ela se junta, né? É uma coisa, ela se conversa. Mas fazer o Acervo, a ideia do acervo, a construção do acervo foi do Sérgio e minha, a partir do Rock Voador, que aí a gente resolveu mesmo. Mas tiveram outras pessoas, né? O Noilton, Marcos Medeiros. Tinham umas pessoas que vinham assim, pegavam a câmera e ia embora. Ficava... Teve uma vez que o Raul, que o Raul apareceu aqui... (00:27:21:26 – 00:28:49:02)

MJ & SP: Apareceu no meio de um *show*. (00:28:49:02 – 00:28:54:14)

MJ: De um *show* do Camisa de Vênus e aí tinha alguém, era um branquinho que filmava. (00:28:54:14 – 00:28:58:08)

SP: Não, mas eu estava filmando nesse dia. (00:28:58:08 – 00:28:59:09)

MJ: Você estava filmando. Mas só que você largou a câmera, todo mundo largou a câmera para ir falar com o Raul. E ninguém documentou isso. (00:28:59:09 – 00:29:08:12)

SP: Eu fazia isso muito, de soltar a mão na câmera de pessoas que eu já conhecia e que eu sabia... Ou que estavam vindo eventualmente, outros que já estavam mais ou menos por aqui. Eu já soltava a câmera e dizia “olha, continua filmando aí”. (00:29:08:12 – 00:29:24:29)

MJ: E ia beber uísque, conversar com amigo. (00:29:24:29 – 00:29:28:25)

SP: Não. É, eu não cobria o *show* todo. O *show*, assim, não havia uma sistematização de criar um acervo da totalidade do *show*. Eram momentos e... Era um acervo livre. (00:29:28:25 – 00:29:46:13)

MJ: Não era um acervo bloqueado, engessado. Era um acervo... As pessoas que pegavam a câmera também estavam nessa viagem, entendeu? Queriam isso também. Documentar a emoção das pessoas, né, a cara do artista novo, que era da mesma geração dele. Isso que foi legal, que era uma geração falando com a sua própria geração, né. Então todo mundo era muito próximo, as pessoas pegavam a câmera e faziam e aconteciam. Às vezes a Vicky né, filmou algumas coisas. (00:29:46:13 – 00:30:13:05)

SP: Vicky, é. É difícil saber quem não filmou, né? (00:30:13:05 – 00:30:16:18)

MJ: É, tinha uns colaboradores anônimos. (00:30:16:18 – 00:30:18:12)

- **WP:** Vocês falam em Vicky, Vicky.

MJ: A Vicky era casada com o Adalto. O Ras Adalto fazia uma documentação do movimento negro de música. Então ele acompanhava o Cidade Negra, ele acompanhava aquele terreiro lá da Mãe Joana, é Mãe Joana? Em Belford Roxo, aqueles movimentos periféricos do reggae e tal, ele tinha isso. E toda vez que tinha algum *show* que alguma dessas bandas que faziam parte da programação, ele vinha filmar, independente de o Sérgio estar filmando, ele também documentava para ele. Não tinha, ninguém tinha nenhum tipo de restrição para isso, né. Não se pensava “ah, é minha propriedade”. Então tem muita gente que tem imagem, teve gente que pegou imagem e até comercializou e que depois eu tive que partir para cima do uso disso porque não era legal, não tinha sido combinado isso, não estava legalizado isso. Então assim, deixei bem claro, espalhei para o mundo inteiro “Não pode usar. Filmar, tudo bem, mas não pode usar”. Mas teve algumas tentativas assim, de uso comercial. E até hoje a gente tem esse problema né, esse cuidado muito profundo mesmo assim, de não, no acervo não tem nenhum tipo de desvio de uso a não ser a sua própria história, o registro da história e o uso da história por quem estiver precisando, quiser, gostar e tal. (00:30:20:15 – 00:32:01:26)

- **WP:** Quando é que caiu a ficha, assim... Vocês estão contando essa história mais ou menos, eu acho que eu já até entendi quando foi. Mas talvez, eu gostaria de marcar isso bem. Quando caiu a ficha de que era uma coisa, de que esse acervo era estratégico para o Circo Voador? Porque o Acervo hoje é considerado algo estratégico para o Circo Voador, a experiência mostrou isso. A gente vai chegar lá, mas eu lembro da nossa primeira conversa quando você falou que teve alguém que processou o Circo Voador querendo receber por um *show* que não fez e o arquivo audiovisual foi capaz de ser a prova documental de que não tinha sido. Quer dizer, isso é um uso do audiovisual absolutamente diferente do que se esperava.

SP: Eu acho que deve ter sido nesse caso que se descobriu a importância para o que ele poderia ser usado, porque antes era apenas pela consciência, né. Do movimento que a gente estava fazendo; do que o Circo significava, nacionalmente já, porque vinham bandas de Belém, de Brasília várias, da Bahia, daqui do Rio de Janeiro de vários pontos. Enfim, era um momento de... (00:32:43:00 – 00:33:12:03)

- **WP:** O BRock foi lançado aqui, né. O chamado BRock.

MJ & SP: Foi. (00:33:14:05)

MJ: O Rock Voador. (00:33:15:09)

- **WP:** É, foi aqui. O Rock brasileiro.

SP: Foi, foi. A coisa fermentava. (00:33:19:15)

- **WP:** A plataforma de lançamento foi aqui. Duas gerações, né?

MJ: É. Então, a gente... A importância, para mim, ela se deu no momento em que eu racionalizei e eu falei “jamais eu vou conseguir repetir isso na minha vida, isso não vai acontecer, essa comoção”, de as pessoas descerem de Belém do Pará de ônibus, da outra vir do Rio Grande do Sul, do Paraná, de vir do Ceará, de Pernambuco, de Maranhão, da Bahia... Assim, dessa forma, de ônibus e sem dinheiro, sem ter onde ficar, dormindo no chão do Circo. Brasília descendo. Dormindo na casa de amigos, de tios, de avó, de pessoas que conheciam assim no improviso e tudo. Eu falei “isso nunca mais vai acontecer porque isso nunca aconteceu, não tem nenhuma referência dessa história. E se a gente não documentar isso? Como é que isso se deu?”, né? Porque não era o processo. Como eu estava em rádio, eu sabia que aquilo não era o processo. O processo de rádio era: sempre alguém indicando alguém, uma pessoa muito ligada no samba, outra pessoa muito ligada no disco, outra pessoa muito ligada no pop e não sei o que tararam [*onomatopeia para etc.*]. E sempre meio atrelado aos meios de produção, às gravadoras, às rádios, à televisão e tal pararam [*onomatopeia para etc.*]. Nunca uma coisa dessa forma independente, alternativa e com esse volume, entendeu? Então a minha consciência foi assim, foi [*confusão na fala*], foi quase um pânico, não foi assim “ó”, não! Foi um pânico! “Isso aqui nunca mais vai acontecer. Corre com isso, que nego [*forma coloquial de se referir à outras pessoas*] vai achar que você é maluca”. Porque depois, muito depois, quando o Circo foi fechado, mais tarde, eu vi que as pessoas podiam achar que eu era maluca e inclusive eu mesma achar isso de mim, entendeu? Então, o Acervo era a certeza que aquilo existiu e quem dissesse que era mentira nossa, aí a gente ia mostrar, entendeu? “Está aqui a verdade, está aqui ó”. Quer dizer, para mim, foi dessa forma. E isso foi logo assim, logo. Logo, porque eu lembro assim, começou a banda chegar lá em casa 8h da manhã, sabe? E vinham cinco, seis meninos, “ó, a gente trouxe a fita demo, não sei o quê”, e

era um monte de fita demo, um monte de fita demo de cassete. E foi logo, logo foi uma explosão logo muito cedo, né? Então acho que assim, dois meses depois que a gente assim “cara, isso não vai cessar, essa montanha, ela vai se mexer, então vamos fazer isso de uma vez”. E o Sérgio, ele ia no ritmo, entendeu? O Sérgio então ia “caramba!” e pannnnnnnnn, arrrrrrrrrrr [*onomatopeia para aceleração*], parecia uma metralhadora alucinada. Caça a imagem e vê. Então assim, não foi nem muito... Foi a consciência mesmo de que aquele momento era uma explosão, muito diferente. Você vê que a coisa foi tão intensa, [*fala incompreensível*] que todo mundo começou a correr atrás, foi ao contrário. O carro de boi, né, estava na frente do boi, o poste estava mijando no cachorro, estava tudo diferente. As gravadoras estavam tudo aqui [*sic*], André Midani, Mazzola, Jorge Davidson, todos caras muito papas da época, né. Que era umas coisas assim. (00:33:23:17 – 00:37:15:25)

- **WP:** Executivos do mundo do disco.

MJ: É, é, do mundo do disco. E que até eu não era lá, assim... André Midani gostava muito dessa maluquice nossa, minha e do Sérgio. Mas assim, algumas pessoas nem gostavam e nem queriam que a gente tivesse esse crédito de ser, sei lá, o eixo disso, né, a bomba que explodiu e tal. (00:37:18:10 – 00:37:39:19)

SP: E que de fato era, né. (00:37:39:19)

MJ: É, que de fato era. Mas muita gente nem gostava porque [*voz do Sérgio se sobrepõe, dizendo “é verdade”*] o meu trabalho na rádio era meio antagônico já a esse, à essa situação, a esse universo. Eu já fazia na rádio o que estava na rua e não o que estava dentro das gravadoras. E as gravadoras não deixavam aquilo que estava na rua entrar. Então o momento em que aconteceu esse estouro todo, foi um momento de reversão, né, do processo. A coisa que vinha de um jeito, as gravadoras mandavam os *masters* dos artistas fodões, né, para cá; imprimiam aqui porque era muito mais barato e era descontrolado, não tinha nenhum tipo de controle, então e aí jogavam. E as bandas nacionais eram mais dispendiosas porque elas dependiam e exigiam um estúdio, aí tinha que ter um estúdio de gravação, tinha que ter técnico, tinha que ter isso, tinha que ter aquilo, tinha que... Então nesse momento que a gente começou a fazer isso na rádio, um pouquinho antes de eu vir para o Circo, no finalzinho na Rádio Cidade, foi esse questionamento. Eu falei “Po, mas 70% da música que toca na rádio é estrangeiro”. Teve período que chegava a mais de 80% de música estrangeira. Eu falava “nós nunca vamos ter língua, nós não vamos falar, nós vamos ser só ouvidos”. (00:37:41:03 – 00:39:19:19)

SP: E essa foi a revolução que o Circo fez. [*voz de Maria Juçá se sobrepõe, dizendo “a revolução que o Circo fez foi exatamente essa”*] Por isso que adotou a linguagem do rock e passou por todas. O que a Juçá fazia em termos de improviso, eu nunca vi. Era assustador. Eu vi uma vez no Parque Lage você tirar o povo duas horas antes do *show* “tira esse som daqui, não tem mais como, eu já chamei o outro e está vindo” [*voz de Maria Juçá se sobrepõe, dizendo “essa companhia de som”*]. (00:39:19:19 – 00:39:45:10)

MJ: Porque assim, tinha toda uma coisa, uma adesão. Nós experimentamos não só isso como a própria confecção do acervo, em tudo que a gente fez nesse período e por longo período e depois ficou como uma linguagem, como um processo [*voz do Sérgio se sobrepõe, dizendo “ninguém era capaz de fazer”*], era uma nova forma de você fazer produção. Não interessava se você tinha dinheiro ou não, interessava as suas ideias, e a sua coragem, a sua ousadia. Então assim, as pessoas que entravam, elas entravam também dessa forma. Não tinha assim... Era diferente, porque antes você tinha toda uma forragem por trás e tinha uma mitificação, um estrelismo e o artista ficava ali enquadrado, engessado dentro daquele processo de produção. O que a gente fez foi “Não tem nada, entendeu? Você tem uma plataforma e uma lona, que pode cair. Se ela cair, vai deixar de ser circo e vai ser um hospício. Então vamos torcer que ela fique aqui em cima”. E no mais, assim, todo mundo tem que fazer tudo. Todo mundo que vinha tocar tinha que saber que ia ganhar algum dinheiro pouco, porque estava dividindo com muitos. Mas que tinha que entender que tinha que ganhar alguma coisa porque aquilo era um trabalho. Então, no Acervo, no caso do Acervo, nós perdemos muitas fitas porque a gente emprestava, porque os meninos também não tinham. [*voz de Sérgio Péo se sobrepõe, dizendo “eles pediam, né?”*] Eles pediam “pelo amor de Deus, me empresta a fita que eu vou copiar”. E nessa de empresta a fita, eles também se apropriaram da própria imagem deles, né, era deles. Então muitos “ah, eu vou te dar, vou dar, vou entregar para vocês”. O Sérgio era mais generoso que eu. O Sérgio “ah, empresta fulano. Ah poxa, vai, empresta a ele, ele vai trazer”. Eu falava “não vai trazer, não quero emprestar”. Mas assim, o processo desse princípio, foi uma conjugação de atitudes que modificou totalmente a cena. Aí as bandas começaram a invadir rapidamente. A produção nacional passou a 50% e rapidamente passou a 70! A música internacional... Mudou completamente o jogo, né. Por conta de que... O que eu pensava, que me levava a fazer essas combinações caóticas assim e sem rumo e que dane-se, entendeu, era assim “ninguém pode ser sábio sabendo só uma coisa”. Ninguém pode ser um bom artista ou um bom músico, se ele só sabe, só frequenta uma estática, se ele só tem um tipo de informação. E por que esse cara só tem um tipo de informação? Porque não tem acesso a tudo. Era tudo muito assim: MPB, samba... Tudo assim arrumadinho, né? A gente chegou e

esculhambou com tudo isso. Então eu misturava. Não, traz aí.. “Ah não, mas por que você vai botar um rock pop, e agora você botou uma banda punk e aí po, agora você está trazendo um soul” e eu falava “você sabia que isso existia? Sabia? Ah não? Então, agora ficou sabendo”. Essa era a minha lógica. E isso foi muito interessante porque o que eu pensava é que um passará para o outro a soma da audiência. A pessoa que veio, o cara, o artista que veio, ele se mostrou para outro tipo de público. (00:39:45:10 – 00:43:44:13)

- **WP:** Sim, e foi uma linguagem que a televisão copiou com aqueles grandes encontros.

MJ: É! Depois eu fui até apresentar lá para eles, mas só me deixaram um pouquinho. Só um pouquinho porque eu já comecei a dizer “isso aqui não está legal, vocês estão fazendo o evento no mesmo momento em que a televisão está passando o evento passado”. Porque era uma coisa assim. Eu acho que a nossa solidariedade, a nossa necessidade, a nossa carência, a nossa fome acabaram criando essa solidariedade, né, essa liga, né? Porque a gente não podia se canibalizar, a gente só podia se somar porque canibalizado a gente já era, né? E aí o grande mestre, o grande poder, estava na disputa desse poder. Então não interessava se um estava matando o outro e pisando em cima e asfixiando e negando informação, muito especialmente na área em que a gente estava trabalhando, que era na área da arte. Porque não tínhamos também interesse só na música. O Sérgio veio do cinema, a gente gostava de teatro, e de literatura e depois ia. Então, o rock misturava essas coisas. As pessoas também ouviam poesia no palco, também viam uma esquete [*sic*] de teatro no palco ou na pista e não sei o quê, também viam uma exposição. A gente começou a despertar, a provocar nas pessoas um paladar pela arte e a desafiar “será que você é isso mesmo, você gosta disso? Será que você só é punk”. E foi daí dessa discussão que fizemos a noite do Tim Maia com os punks, que todo mundo queria me degolar, me degolar. Todos, inclusive o Tim Maia e os próprios punks. Todos me odiaram ao mesmo tempo. (00:43:48:26 – 00:45:46:18)

- **WP:** E o Tim Maia já não gostava de reclamar, né.

SP: Mas o Tim Maia se descobriu aqui no Circo, né. (00:45:49:17 – 00:45:52:16)

MJ: Não, então. E nessa noite, você lembra? Ele com os punks lá, tudo ajoelhados no camarim, tomando whiskey com aquela bandejinha dele generosa. Enfim, o Tim Maia aqui.. Lembra quando a gente foi em Bangú, no Cassino Bangú conversar com o Tim? Eu ainda estava na Rádio? Não, tinha até saído da Rádio Cidade. E Tim não vinha para cá, Tim não passava... (00:45:52:16 – 00:46:17:17)

SP: Não, ele não se apresentava quase em lugar nenhum, era raríssimo. (00:46:17:17 – 00:46:20:01)

MJ: Não, era só lá no subúrbio. Assim mesmo, o bicheiro com uma pistola do lado dele, né. Matou o cachorro dele porque ele disse “não vou no *show*” e ele “não vai? Pum [*onomatopeia representando um tiro*], agora você vai”. Quer dizer, olha o nível de tensão que rolava, né. E aí chegamos, e aí o Sérgio “Oi Tim e tal” e ele já nem falou muito comigo, já falou logo só com o Sérgio. Aí ele “opa, vamos lá no Rock Voador, Tim, vai ser muito legal” e aí começaram numa onda de cinema, os dois já. Conversando, o Tim gostava muito de cinema e o Sérgio também. E aí eu falei “você quer ir no Circo Voador? Vamos no Circo Voador!” e era “é, eu estou ouvindo falar, acho que isso é bom”. O Tim adorava novidade, adorava, ele não podia ver coisa nova que ele... E a gente trouxe ele para todas as coisas novas que a gente pensou, ele fez muitas vezes o Circo aqui. E assim, a mesma coisa com o Raul, né. Assim, é que a gente começou... O que o nosso acervo mostra é que as gerações se encontravam, as diferenças se frequentavam e ficavam juntas, dançavam juntas, conviviam. Todas essas contradições que aparentemente, havia um esforço para segmentar “olha, preto não se mistura com branco; viado não se mistura com homem; LGBT não existe; pobre fica do lado de fora, não faz faculdade”, toda essa coisa que foi denunciada ao longo desses anos, isso era um modelo, inclusive para a produção artística. Inclusive para a música, inclusive para o cinema [*voz do Sérgio se sobrepõe, dizendo “mulher não joga futebol”*], inclusive para o teatro. Mulher não joga futebol, homem não joga vôlei, homem não chora. Todas essas coisas que... (00:46:20:01 – 00:48:17:02)

SP: O Tim Maia com “Vale tudo”, né, “agora vale”. Foi depois que ele chegou aqui e conheceu a Juçá e teve certeza né, “eu posso fazer o que eu quiser”. E brigava com a banda no palco e estava tudo bem, não tinha problema nenhum. (00:48:17:02 – 00:48:31:14)

MJ: Engraçado, que também essas pessoas, O Raul também, né. O Raul foi uma pessoa que deu uma fortalecida. E também a gente foi buscar porque assim, Raul não tocava no Rio, não tocava em lugar nenhum. Só tocava no interior de São Paulo, apanhando. E a gente ficou muito amigo, e sempre o Sérgio né, porque eles ficavam meio assim um pouco meio comigo porque eu era mulher, não era comum uma mulher está na frente das decisões ou então está aparelhada com os homens, né. Aí então, sempre o Sérgio com esse jeito alucinado de chegar e já chegar “e aí, já é? Está tudo bem?” [*voz do Sérgio se sobrepõe, dizendo “já é?”*], “já é, ah tá tá”. Tanto foi assim com a polícia, como o bandido, como o mocinho e que não sei o quê, então eles chegaram assim. Mas não só o nosso Acervo vai mostrar isso: o que foi interessante é essa juventude conviver com esses caras fisicamente. Conversar com Raul, conversar com

Tim, conversar com o Melodia, conversar com o Hermeto Pascoal, com Egberto Gismonti, com Nana Caymmi, *[fala incompreensível]*. Eles se juntaram com Zeca Pagodinho, com... Enfim, Martinho e as meninas também, as mulheres sambistas, enfim. Isso foi muito interessante porque a minha preocupação era “esses caras não vão saber quem somos nós na música”. Eles vão fazer... (00:48:31:14 – 00:50:09:21)

- **WP:** Quer dizer, você já tinha uma perspectiva histórica mesmo, né? Você se dava conta da importância e empreendia em favor da permanência dessa visão.

MJ: Sim, tinha. (00:50:21:15)

SP: Inclusive, o que a gente estava vivendo era um momento histórico. E não se tratava, a gente não tinha muito tempo de preparar, não estava fazendo isso para registrar. A gente estava simplesmente fazendo, estava vendo o que era possível e incrementando esse possível até o último limite, né. Até onde era possível. Então todo esse registro foi vindo atrás, veio nos acompanhando, veio a reboque. (00:50:21:15 – 00:50:47:01)

- **WP:** O canal, a CV TV. Você lembra... Inclusive, ele falou antes da gente começar a conversar, quando ele chegou, ele me contou. Quantos anos teve isso? Você fez isso durante quanto tempo? Onde exibia isso, qual era a janela de exibição? E por que acabou?

SP: Aqui, a janela era aqui, era o telão. Era o telão. Ah, acabou porque tudo tem um tempo né, de... Eu já nem sei te dizer exatamente como acabou, acabou também como eu parei de... O Circo fechou, teve aquela fechada do Circo, né. Depois, eu acho... (00:51:05:25 – 00:51:20:28)

- **WP:** Ou seja, você então ficou todo o período até o fechamento do Circo? Você estava, vocês estavam presente?

SP: Não, nós saímos antes. (00:51:26:03)

MJ: Não, o Sérgio... Nós fizemos até 1984. Depois nós fomos para o Parque Lage. *[voz do Sérgio se sobrepõe, dizendo “é, o Parque Lage”]* E aí a TV CV era TV Circo Voador, Circo Voador TV, era uma brincadeira assim. Mas também foi um jornal, nós tamo falando anos, de 36 anos atrás. Não tinha internet, não tinha celular. Então era assim, era tudo pele, né? Tudo físico. Então o que nós tínhamos era o nosso telão, em que passávamos, aí eventualmente a gente emprestava para o pessoal do Olho Vivo de Caxias, que também fazia uma coisa muito próxima do que a gente estava fazendo. Só que eles só documentavam, eles não produziam o movimento como a gente produzia o movimento também, a gente gerou isso. E depois, era... Porque a TV CV, ela exigia edição, né *[voz do Sérgio se sobrepõe, dizendo “é, exato”]*, você

tinha que se dedicar. E era muito maluco porque a gravação era toda semana, e toda semana é exaustivo porque tinha noite... Eu fiz noite com 17 bandas. Então começava numa noite e acabava ao meio-dia do dia seguinte. Aí depois, você vê esse material todo, entendeu? E extrair dali. Não tinha equipe, era tudo da cabeça do Sérgio [*voz do Sérgio se sobrepõe, dizendo “não é, era quase direto”*]. “Não, temos que falar, temos que não sei o quê. Vamos entrevistar não sei quem, e olha aquela família de mendigo ali na rua, o que eles estão pensando?” sabe? Tinha uma coisa assim, muito espontânea. Mas isso é exaustivo né, porque não tem lá uma equipe que pega... (00:51:26:03 – 00:53:11:18)

- **WP:** Você tem que ter uma estrutura grande para poder dar conta disso tudo.

SP: Não, a nossa estrutura era invenção o tempo todo. A gente ficava... (00:53:15:03 - 00:53:18:05)

MJ: É, era nós mesmos. É nós. (00:53:18:05 – 00:53:20:20)

[*pausa durante a fala para a passagem de um carro com sirene*]

MJ: Nossa invenção era tipo o Sergei, né. O Sergei foi uma estrela, um popstar que se dizia cantor e que não cantava. A gente inventou uma televisão... (00:53:30:22 – 00:53:45:26)

SP: Se você dissesse isso para ele, ele te batia. (00:53:48:07)

MJ: Não, mas ele já morreu. (00:53:48:07)

SP: Tem pouco, ó. Eu vi ele [*sic*] passando ali agora. (00:53:50:49)

MJ: Mas quando ele cantava *Mercedes Benz* à capela? O Celso Blues Boy queria morrer. O Celso Blues Boy, ele chamava o Celso, tinha um apelido que ele chamava, não sei se era “O Boy”, “O Kid”. “Não faça isso. Não faça isso, não cante *Mercedes Benz* à capela, não dá”. E o Serguei “uaaá” [*onomatopeia para gritos*] [*voz do Sérgio se sobrepõe, dizendo “aí é que dava”*] Aí que ele cantava mesmo. E a gente inventou isso, quer dizer, a gente tinha um programa de televisão, que passava no telão e que não tinha nada, não tinha ilha de edição, não tinha equipe, não tinha material, não tinha nada, entendeu? Então, acabou assim. Também porque a gente saiu, em 1985 a gente foi para o Parque Lage. Aí o Parque Lage era outra coisa. O Parque Lage foi um período que a gente sabia que era provisório porque era uma coisa muito política, um lugar muito visado. Não era uma criação nossa, era uma intervenção nossa. Tinha a escola, tinha toda uma história. (00:53:52:27 – 00:54:58:00)

SP: Havia uma escola ali funcionando, né. (00:54:55:20)

- **WP:** E aí vocês então se afastaram, em 1985, do Circo Voador.

MJ: É, nos afastamos. E só voltamos ao Circo Voador em 1991. Porque eu vi, eu continuei no Circo assim, toda vez que tinha um incêndio, eu vinha e “vamos para aqui, vamos para ali” e apagava. Então, o Circo não saiu da gente. A gente continuou frequentando o mesmo grupo e fomos fazer isso. O Sérgio foi fazer o filme dele, fez filme, fez casa. Eu fui, fiz... Trabalhei no Museu de Arte Moderna, depois fiz algumas coisas no Paço Imperial, fiz projetos meus na rua e tal. E aí, em 1991 eu voltei a convite do Circo, o Circo estava muito, muito, muito, muito precário, estava num momento muito difícil. Falido, praticamente. A Fundação já estava bem avançada a obra e o Circo fornecia para a Fundação recursos. Então quer dizer, o Circo já não dava conta de si próprio né, ele dividir essas coisas com a Fundação... (00:55:02:00 – 00:56:11:12)

- **WP:** *[fala incompreensível]*

- **MJ:** É, e o Circo foi ficando descerebrado. Porque nós saímos e depois o Ivan Viana, que era uma pessoa muito interessante e que também era muito apaixonado por cinema, o Ivan gravava as coisas dele, mas ele também partiu e foi se juntar lá com o Raul e com o Tim Maia. E aí também saiu o Fernando Libardi, que era o cara que fazia e que adorava, eu sempre chamava ele de necrófilo porque ele gostava de fazer as... (00:56:12:05 - 00:56:39:01)

SP: Mas são pessoas que cresceram aqui dentro desse teu movimento, né. Aqui era um laboratório de produção raríssimo. (00:56:39:01 – 00:48:13)

MJ: É, todos se fizeram aqui. Não, eu trouxe. E o Fernando e Ivan vieram comigo. Fernando e Ivan vieram comigo. O Ivan era meu assistente na rádio e o Fernando era empresário do Paulo Moura, que eu tinha criado a Domingueira com o Paulo Moura, mas eu sabia... Eu adorava, porque o Paulo Moura era outro né, é coisa de artista, né? O Paulo Moura era “ah, que lindo, que lindo, uma novidade, olha que lindo”. Aí ele fez e eu adorei porque o Circo precisava de alguma coisa que homenageasse a Lapa. Mas eu já estava no Rock, a gente estava já nas garagens, nos bueiros, a casa toda aberta, a gente já estava nessa onda. Mas aí, o Paulo era muito próximo e ele queria entrar e eu falei “então vamos fazer uma gafeira”, e ele falou “então vamos fazer uma gafeira”. E aí comecei. E o Fernando Libardi, que foi um produtor muito importante para o Circo também, era empresário do Paulo. E assim, uns três ou quatro meses eu falei “Fernando, olha só. Paulo, para mim é lindo, quero vir dançar, entendeu? Mas pode pegar para vocês aí que eu vou ficar 100% dedicada à essa investigação, dos grupos novos”. E o Paulo também fez muita coisa, ele trazia também muita gente nova. Também estava imbuído desse mesmo sentimento de o Circo ser um *[voz do Sérgio se sobrepõe, dizendo “um laboratório, né”]*, é, um laboratório de experiências e tudo e ser uma catapulta de bandas, e tudo mais. Mas enfim, o Circo estava totalmente descerebrado porque

todas essas pessoas que fizeram muito, estavam fora. E foi nesse momento em que eu voltei para o Circo, numa crise. (00:56:40:27 – 00:58:28:19)

- **WP:** E o Acervo durante esse período? Como é que ele foi mantido, onde ele foi mantido ou não foi mantido, estava jogado em algum lugar? E as gravações? O que aconteceu no período do afastamento de vocês? O que aconteceu no período de 1986 a 1991?

SP: Na nossa casa, no horto. (00:58:42:01)

MJ: Ah, na nossa casa, sempre. É não, nunca na mão de ninguém. (00:58:45:25 – 00:58:49:10)

- **WP:** Vocês levaram daqui?

SP: Levamos [*voz de Maria Juçá se sobrepõe, dizendo “levamos, sim, porque já era... não, a gente já levava”*]. Já ficava em casa. Na verdade, aqui não tinha um lugar que tivesse segurança para manter equipamento. Eu perdia equipamento aqui, roubaram equipamento nosso aqui na rua, né. [00:58:55:00 – 00:59:06:13]

MJ: É, aqui era um caos. Não tinha onde guardar. E também ninguém tinha esse interesse, esse afeto, né, essa coisa pelo acervo. A gente, não. A gente “a fita, a fita, a fita, a fita”. A fita era uma atração. Então ele sempre andou conosco, era um inferno isso. Um inferno. Era caixa de isopor cheia de fita, etiquetas que o Sérgio escrevia a mão, aí a gente mudou, aí foi para casa da mãe do Sérgio, depois eu trouxe para casa de volta. Aí quando abrimos... Nunca abandonamos. Esse acervo sempre foi cuidado dessa maneira. Mas bem precário. Era sílica gel, caixa de isopor ou então na estante, num lugar arejado [*voz de Walmor Pamplona ao fundo, dizendo “evitava a umidade sempre”*]. É, evitamos. Não, e a gente mesmo quando tinha algum dinheiro, o Sérgio fazia isso. Olhava para ver que fita estava mofada, limpava. Eu comprei uma máquina, que está aí até hoje que limpava. [*voz do Sérgio se sobrepõe, dizendo “limpa-mofo”*] Eu nunca tinha nem visto aquilo. Comprei através de uma revista Capricho. Cara, eu vi assim no chão, uma máquina assim com uma fita VHS. Era uma foto. Eu falei “uai, o que é isso?”. Aí li assim aí liguei para o cara “você tem uma máquina que limpa mofo?”. Porque a gente mandava... A gente mandava, mandou umas vezes para o um negócio lá em Ipanema, uma oficina de limpar máquina, de limpar fita, e as fitas vieram alteradas, foram copiadas. Inclusive, pistas sem som e pistas que estavam num período de uma experiência de pintar, colocar cor. Que o Sérgio fazia muitas coisas assim, voltava para preto e branco, fazia umas coisas assim que... Aí eles tentaram colorir, aí eu fiquei, a gente começou a ficar com medo. Aí limpava e essa máquina que foi... (00:59:06:13 – 01:01:09:06)

- **WP:** Isso é um absurdo porque vocês não autorizaram nenhum tipo de intervenção, né. Isso é absolutamente ilegal.

MJ: Não, claro que não. Não, totalmente ilegal. E a gente só descobriu por acaso, porque os caras entregavam as fitas, entendeu? Então, às vezes você não tinha nem tempo de ver por que já estava envolvido com outra coisa e aí guardava. Aí foi bem numa fita da Legião Urbana. Eu peguei a fita, não tinha som. Aí eu falei “ai meu Deus, a fita tinha som”. A gente já tinha ouvido, já tinha usado aquela fita no telão. E aí eu resolvi ver e aí peguei uma outra fita, não me lembro de quem, entraram umas cores assim por cima, né. Então a gente tinha assim, a gente não entregava para qualquer um e quando entregava, a gente tinha suspeita e em alguns casos a suspeita se confirmaram. Era... A gente tinha que carregar a gente. Essa fita bendita, que eu falei para o cara que ele era um mentiroso, que eu não ia mandar o dinheiro porque ele não ia mandar a máquina. E acabou que o cara me deu o telefone da casa dele, da mulher dele, eu falei com a mulher do cara. Aí [*voz do Sérgio se sobrepõe, dizendo “chegou, a máquina”*], aí chegou a máquina e eu falei “tá, então eu vou mandar a metade, depois tu manda a máquina e eu te mando a metade”, “ah não, mas você não vai me mandar a metade”. A máquina foi um caso e ela está até hoje, né, guardada aí no Acervo. E ela não pode nem sair porque ela é uma vedete dos anos 1980 [*vozes de Sérgio e Walmor Pamplona se sobrepõem, dizendo “é uma peça de museu”*]. Sim, ela... Nem sei se fazem, deve ser outra maneira agora, né. Não tem mais fita VHS, né? Nós somos um dos poucos lugares que ainda têm algum equipamento que roda, que é original e roda. (01:01:11:24 – 01:02:52:00)

- **WP:** Me conta uma coisa. Mesmo não contando, e aí realmente não é interessante, a gente não precisa entrar em detalhes de quem foi a banda, de quem foram os artistas. Mas conta um pouco de quando essas fitas acabaram no tribunal, acabaram na justiça. Você contou que alguém quis receber uma grana e disse “não, eu fiz o *show*, a gente fez o *show*” e vocês tinham a prova de que eles não tinham feito. Conta essa história que essa história é muito interessante.

MJ: Ah, sim. É, mas isso foi bem para cá, foi bem recente. Quer dizer, recente. Foi depois da... Foi o Acervo, né, foi o Acervo. E foi... Aí eu não tenho nem ideia se já foi em mini DV. Não foi VHS. (01:03:18:05 – 01:03:37:23)

- **WP:** Mas foi já depois, na reabertura? [*voz de Maria Juçá se sobrepõe, dizendo “na reabertura, sim”*] Então vamos esperar um pouco. Enquanto vocês estiveram fora, nesse período, ninguém gravou nada aqui? Ninguém deixou... Quando vocês voltaram, vocês encontraram o quê?

MJ: Ah, com certeza gravou. Mas quando a gente voltou, não tinha acervo aqui porque todo esse pessoal, estava na Fundação. Então, se alguma coisa foi gravada e tudo mais, foi para a Fundação. Porque dentro do Circo, o que a gente encontrou foi fitas de... Assim, algumas fitas de clipping, né, de chamada e que certamente levavam para a televisão e aí voltava e ficava aí, porque as gravadoras copiavam só aquele pedacinho. Mas fitas de gravação, de documentação de *show*, não encontrei, não encontrei. Eu acho que deve ter alguma parte na Fundação, outra parte com quem filmou. Mas nós não... [*voz de Walmor ao fundo, dizendo "mas em tese, esse material se perdeu"*] É, não está conosco, não esteve conosco, não chegou a nossa mão. O que foi uma pena, porque a gente faria a mesma coisa, né, ia tratar do acervo. (01:03:48:14 – 01:04:48:06)

- **WP:** Foram seis anos de fechamento. Houve a luta na justiça, mas houve também uma série de *shows* que foram feitos para promover, manter o nome do Circo de pé, manter a chama do Circo durante o período de fechamento. Esses *shows* foram gravados, eles estão acervados todos? Como é que foi essa estratégia do Acervo durante o período em que não estava aberto?

MJ: Alguns, sim. Acho que você gravou Bem Jor no. Nem todos foram gravados. Salgueiro [*voz de Sérgio se sobrepõe, dizendo "é, não"*] Não. A maioria não foi gravada. Porque era exatamente aí mesmo que a gente não tinha recurso. Porque a gente não tinha o Circo e a gente ainda tinha que investir e a gente ainda tinha que brigar. [*voz de Sérgio se sobrepõe, dizendo "e teve Niterói depois, né, eu me lembro"*] Aí fizemos a Cantareira. A Cantareira foi uma pena porque... Eu acho que tem alguma coisa da Cantareira, do Planet. Tem, tem. Do Planet e o Kid. Tem. Eu não sei se tem dos meninos do, do... Ai. De Minas, a banda. [*voz de Pedro Dias ao fundo dizendo "Skank?"*] Skank. Acho que Skank não gravamos. O Skank foi invadido, o *show* foi invadido. Mas não, nem todos. Temos pouquíssimas coisa do S.O.S. Circo Voador, que foi uma campanha que a gente fez [*voz de Walmor ao fundo, dizendo "desse período"*]. O S.O.S. Circo Voador. Eu acho que o Sérgio fez Salgueiro, não sei quem que fez... (01:05:12:26 – 01:06:12:08)

SP: Eu fiz um filme aqui, com o Luiz Fernando, de uma família de rua. Nós fizemos... Um arraiá. (01:06:12:08 – 01:06:17:20)

MJ: Ah, sim. Sim. Sim, a gente fez. O Sérgio também documentou a demolição do Circo, né. Ele gravou. Gravou intervenções com pessoas atuando nos entulhos, nos restos do Circo [*voz de Sérgio se sobrepõe, dizendo "Paulo Barroso"*]. Aí, mas a exposição "Família Fome" foi já uma atuação na ocupação do [*voz de Sérgio se sobrepõe, dizendo "uma instalação no*

canteiro”] canteiro de obras, é. A gente ocupou o canteiro de obras porque tinha... Teve esse período muito longo. Nesse período, perdemos fita. Nesse período, perdemos fitas porque quando o Circo foi fechado, em 1996, ainda tinha muito material. Tinha tudo, gente. Eu estava trabalhando. E tinha um armário que tinha fitas, algumas fitas que não tínhamos levado para casa e estavam aqui. E aí a Prefeitura impediu a gente de entrar. Ela lacrou o Circo, né. E botou Guarda Municipal, foi uma briga bem pública assim, de força, né. E nesse período teve temporal, eles começaram a demolir o Circo, então tinha aqueles barracos de obra. E as pessoas entraram por dentro do Circo, era tudo arrombado, tudo no chão. Aí teve umas duas pessoas do escritório da obra que, essas pessoas tiveram um pouco de consciência e recolheram algumas coisas e levaram para o barracão. E um belo dia eu vim aqui, né, que aí já não tinha mais guarda porque eles já estavam aqui dentro, o Circo tinha virado depósito de material né, de esgoto, aquelas coisas. E aí o cara mandou eu entrar. Então eu entrei e peguei algumas coisas. Mas foi pouco, foram poucas as fitas que eu peguei. Muitas ele falou “ah, estava tudo cheio d’água e a gente botou fora porque era lixo e tal”. Se perdeu alguma coisa nesse período, de 1991 até 1996. Mas não recebi do acervo que foi feito na Fundação, o pessoal do Perfeito... Porque o Perfeito também não estava, quem estava nesse período era Maurício, o Márcio, né. O Perfeito entrou logo depois que eu entrei. Foi junto. Eu falei “eu vim para o Circo, peguei o Circo”. Aí bateu uma ciúmeira, sei lá o quê, aí todo “ah, blablabla lalaala” [*onomatopeia representando pessoas conversando*], aí Perfeito veio para a Fundação. Eles ficaram de bem, que estavam brigados e não sei quê. O Perfeito entrou na Fundação. Então de 1991 a 1996 ficamos assim. Mas as fitas nossas... É, elas foram usadas, se você quer tocar nesse assunto. (01:06:13:25 – 01:09:16:03)

- **WP:** Daí a gente já está falando de 2002 para a frente. Daqui a pouco eu quero conversar com o Péo sobre esse período, como é que ele atuou nessa volta, nessa volta do Circo. Como que foi isso?

SP: Hm, foi pouco. Quase não vim mais. Nessa volta, dessa fase atual, nada. [*voz de Maira Juçá se sobrepõe, dizendo “Não, não trabalhou. Não, em 2002 fez. Na ocupação do canteiro de obras, você fez umas coisas.”*] Não, não trabalhei. No canteiro ainda, é, ainda fiz. Mas digo, depois que o Circo mudou a performance, que é esse atual, aí eu já não estava. Eu já estava envolvido em outras atividades e aí continuei. (01:09:32:05 – 01:09:56:11)

MJ: É, ele não voltou comigo. A gente estava fazendo outras coisas e eu... Essa luta foi muito longa. As pessoas saíram. Ficar de 1996 à 2004, são oito anos. Foram seis anos dentro da justiça e mais dois anos em construção. Quer dizer, quase uma geração. Todo mundo que

estava comigo naquele período, desapareceu. Ficou assim, um ou outro que eu fui resgatar. Os produtores que eram jovens produtores, que estava, sei lá, naquele período com 25, 26 anos e agora estavam com 36, aí eu fui buscar. O Rolinha, o Diogo. Por isso que eu falei aquele negócio do *show*, que o arquivo, o acervo tem que ser feito para se as pessoas disserem que isso não existiu e existiu, foi porque quando o Circo foi fechado, foi um período tão longo e eu comecei a brigar tanto. Então, eu ia para o baixo Gávea, subia numa cadeira e falava “César Maia caçou o Circo Voador. Eles querem nos calar, mas não vão conseguir. Nós vamos arrastar a prefeitura, o rio, o mar, a montanha, nós vamos acabar com ele. O Circo vai voltar e lálálááááá” [*onomatopeia para indicar fala longa*]. Aí chegou um momento que eu comecei a pensar que o Circo não tinha existido, [*voz de Sérgio se sobrepõe, dizendo “que você tinha inventado”*] que era invenção da minha cabeça. Eu inventei isso. Porque todo mundo dizia “sai dessa, sai dessa, Juçá.” Amigos, né. “Sai dessa, isso aí não tem mais, acabou”. E aí chegou um momento que eu falei “cara, acho que não existiu esse negócio”. Mas aí eu tinha toda a história, né? Eu tinha o Acervo, eu tinha as bandas, os amigos... Ninguém muito próximo porque essa guerra não era desejável. Você brigar com o poder? Ninguém quer né. As pessoas do Circo diziam isso para mim. “Você está louca, vai brigar com o poder? Não, estou fora. Não, não. Não vou brigar com o poder não. Sai dessa, problema seu. Não faz isso”. Eu falava “ué, vou brigar com quem? Com alguém que é igual a mim ou mais fraco? Eu quero brigar com o forte, entendeu, para ver até onde eu vou conseguir chegar, vou ter fôlego para isso”. Eu queria brigar com os caras. Então assim, muita gente se afastou. Na volta do Circo, essa geração toda, já estava todo mundo disperso. O Sérgio já estava casado, sei lá, com outra pessoa, já estava fazendo outras coisas. Todo mundo, todo mundo já estava em outra onda, assim. (01:09:56:11 – 01:12:56:07)

[*pausa para a troca de bateria da câmera*]

- **WP:** Retomada em 2004. [*voz de Maria Juçá se sobrepõe, dizendo “2004, a inauguração”*] Isso. Já com esse palco e qual foi o esquema de captação? Você já pensou em alguma coisa, objetivamente nisso? Ou também foi uma coisa orgânica, que foi acontecendo. Como que foi que aconteceu a retomada do Acervo na retomada do Circo?

MJ: Olha, foi orgânico, da mesma maneira. Porque inauguramos sem nada, sem mobiliário, sem telefonia. Sem nada, só o esqueleto. Pedindo coisas emprestadas. O que foi diferente, o que me fez olhar por outra perspectiva é que assim, nós ganhamos essa luta. Então nós somos mais fortes. Nós somos muito mais fortes do que nós estávamos, do ponto de vista institucional. Então agora nós somos uma coisa institucional, admitida pelo STF, que não sei

se é muita coisa, mas enfim. Hoje, parece que não é muita coisa. [voz de Walmor Pamplona ao fundo, dizendo “determinado pela corte constitucional do país”] Exatamente, a corte constitucional e pela prefeitura, enfim. Esse friozinho me bateu e isso não me deu muita segurança, mas me deu outra perspectiva. Então, a minha dúvida era “será que as pessoas querem a gente?”. Porque assim, já na escolha do projeto, na coisa da discussão que a gente ganhou, e aí quase levamos uma rasteira porque eles queriam fazer o Circo, mas não queriam devolver para a gente. Eu falei “Mas você quer pegar o meu filho e dar para outro criar? Não, estou aqui viva, entendeu? Não, César Maia, é na minha mão que você vai botar o Circo. E todos aqueles que estavam lá, vão entrar aqui.” E ele “mas eu não quero brigar com a senhora”, eu disse “mas eu quero brigar com o senhor”. Aí ele falou “então tá bom, não vamos brigar, está na sua mão” e eu “tá bom, então tá”. Então assim, mas estava rolando uma cumplicidade do Gabeira e do Sirkis conosco, mas que eu não sabia. Eles estavam já propondo ao César Maia a reabertura do Circo. Quando eu vi, a coisa já tinha sido proposta e aí eu fui procurar o Sirkis e o Gabeira e o César Maia. E aí eu falei “nada pode acontecer que não seja por nós”. E aí eu sugeri, todo mundo diz que sugeri, fui eu que sugeri. Eu falei “ó, o Circo, por causa dessa dúvida ‘será que as pessoas nos querem? Como essa geração virá, né, verá. Verá o Circo e virá para o Circo? Será que virá?’. Estava uma coisa assim já, uma música eletrônica e o hip hop. O hip hop já como uma nova linguagem para ficar e tal, e ele tinha passado pelo Circo nos anos 1980, durante todo o período que ficamos no Circo, que já veio com o Chico Science e o hip hop. O Chico Science deu uma outra roupa e o D2, nos anos 1990, né. Enfim, aí eu falei “não, olha só, esse projeto, todo projeto do Circo não sairá [sic] da mesa dos seus secretários nem tampouco da prancheta dos meus amigos. Sairá num concurso público. Vamos ver como que as pessoas querem e se as pessoas querem, né”. Porque também não adiantava nada. Aí já essa coisa foi um sucesso absurdo, o IAB já foi tomado por muitos projetos. A inscrição estava lotada. O Bem Jor apareceu, pegou o microfone e fez um *show* à capela, já foi uma coisa assim que me entusiasmou. E aí eu falei “vamos inaugurar” ... Porque a gente tinha medo. O fantasma, ele existiu até agora ele está se dissipando um pouco. Mas o fantasma do autoritarismo, do uso da máquina do poder para usurpar o sucesso do trabalho do outro e tal, isso é um fantasma, uma paranoia real. Funciona quase que como um ponto na formação do seu caráter. [voz de Sérgio se sobrepõe, dizendo “ou seja, você tem que estar sempre alerta, se defendendo porque não para”] Sempre, eu estou sempre vigilante. É, não para. Mas eu tive essa... aí falou “agora vocês vão me pagar, porque até agora ninguém pagou, a gente só fez. Agora, a gente vai fazer, mas para vocês virem aqui tirar uma casquinha, vão ter que pagar”. Porque a gente agora tem outro nível de

exigência, outro grau de satisfação, outro grau de competência, outro grau de retribuição. E aí deu certo isso, porque rapidamente o Circo chegou na primeira noite, que foi tudo muito precário também. As companhias que eu chamei para trabalhar, todas viera no risco, aí eu pude medir o prestígio do Circo também. Vieram e eu escolhi os melhores. (01:14:56:26 – 01:20:17:08)

- **WP:** E esse concurso público deu o quê a vocês? Te forneceu o quê?

SP: O projeto, né. (01:20:23:06)

MJ: Ah, sim. Aí o projeto foi esse. O projeto foi, o projeto que ganhou. E foi feito por quatro meninos, quatro arquitetos, primeiro projeto deles. Eles formaram um escritório, o DDG, para fazer o... Entrar no concurso do Circo e ganharam. E tinha amigos nossos que tinham projetos bons também, esse era muito bonito mesmo. Mas tinha outros projetos muito bonitos, foi difícil a escolha. E tudo foi muito pertinho, o que perdeu ficou muito próximo do vencedor. E aí então assim, não estava errado o que eu tinha visto. Que a gente tinha ganhado essa musculatura institucional. Aí começou, especialmente a indústria da bebida, da telefonia. Eles vieram interessados, a gente convidou e tal e apresentou. [*voz de Walmor ao fundo, dizendo “os grandes comerciais, né, eles se aproximaram”*] É, não, novamente criamos um projeto, grande, consistente, apresentamos e aí tivemos a adesão que a gente não tinha. Porque na edição passada, era tudo todo dia. “Ah, a Coca-Cola entrou” aí o Lobão esculhambava a Coca-Cola. Aí entrou o whiskey tal, o Cazuzza entrava com outra marca de whiskey no copo dizendo que aquele whiskey que estava aqui era uma merda. Aí entrou não sei o quê, uma marca de *jeans*. Aí eu falei “po, agora a gente vai ficar bem”. Aí po, pega uma calça e “ah, joga para plateia”. Botou no chão, pisaram em cima e o cara, o dono da marca, estava ali. Eles ficavam muito pouco aqui dentro. E aí os caras, os empresários lá, os representantes vinham cobrar de mim. E eu dizia “o que eu posso fazer? Isso aqui é o Circo Voador”. (01:20:24:14 - 01:22:20:19)

SP: O clímax foi o Gordo. No dia programado para o Tim Maia. Não foi? Algo assim. Ratos de Porão e entrou uma banda da vitória do prefeito, que foi meu ex-professor, o Conde. (01:22:21:07 – 01:22:37:17)

MJ: O Conde, teu professor, que é meu inimigo. [*voz de Walmor ao fundo, dizendo “que Deus o tenha”*] Que Deus o tenha, onde ele merecer. (01:22:36:25 – 01:22:44:14)

- **WP:** Esse primeiro *show* de inauguração, foi gravado.

MJ: Foi, foi. Tem alguma coisa. Tem, Pedro? [*voz de Pedro Dias ao fundo, dizendo “tem”*] Tem sim, foi. Já tinha câmera. Aí não sei quem que fez. Foi você que fez? O primeiro *show*? (01:22:49:50 – 01:23:03:12)

SP: Aqui? Quando o Circo pousou? Não, era aquele menino, que tem o nome russo, como é que é. Lenine. Fez o primeiro *show* do Circo, com aquela passeata, aí o Circo não estava nem construído. [*voz de Maria Juçá se sobrepõe, dizendo “ah, não, mas tamo falando agora, na volta”*] Ah, na volta. Na volta, não. (01:23:03:29 – 01:23:25:12)

MJ: Na volta, não. Não sei quem foi... Ah, porque aí já... Agora está tudo assim, né? Era chique. Agora já tinha uma pessoa para a câmera. Não sei se foi o Paulinho. Paulinho, o Rasta. O Paulinho hoje faz cinema. [*pausa da fala de Maria Juçá para escutar comentário inaudível de Pedro Dias ao fundo*] É, aí depois. Não, nessa versão do Circo, sempre teve. Sempre. Sempre teve um cinegrafista. Foi o Paulinho, teve um outro menino, teve o Diego, o Diego ficou um bom tempo. Mas antes do Diego, ainda teve um outro estudante de Cinema da PUC. Teve o Pedrinho. Sempre teve, tudo foi gravado. Daqui para a frente, assim, a gente reservou um pouco, fez uma reservinha [*sic*] para manter o Acervo. E eu, tinha esse sonho, de que o Acervo... Primeiro, que todo o material fosse reunido, bem guardado. Tirei também um pouco de cima de nós, de mim e do Sérgio, essa responsabilidade física de carregar os materiais e tal, pererere [*onomatopeia representando “outras coisas”*]. E o Acervo, e aí foi crescendo, porque a geração nova do Circo queria muito ver qual era a memória do Circo. Eles entenderam muito rapidamente. E homenagearam muito isso. Deram até o nome do Sérgio para a sala, né. “Sala de estudos Sérgio Péo” e não sei o quê. Então, isso foi um estímulo para mim. Até o momento em que a gente começou a partir para cima de editais para que pudéssemos então cuidar do Acervo e tal. E deu certo, a gente ganhou o edital. E depois o Gil, quando foi ministro, ele deu uma força muito grande para nós, deu equipamento, viramos um ponto e um pontão de cultura, aí as coisas vieram de outra maneira. Mas mesmo assim, hoje, ainda hoje, nós não conseguimos... O Acervo hoje é uma coisa, é um projeto dentro do Circo. Ele é um projeto independente. Ele é “O” Acervo do Circo Voador. E tem autonomia, né, e tem pessoas, e essas pessoas trouxeram outras pessoas. Tudo aquilo que a gente teve para documentar, hoje a gente está tendo para construir realmente o Acervo. Pessoas que estão vindo ajudar, instituições que aprovaram o nosso trabalho, e até alguns concursos que ganhamos e pudemos colocar mais equipamentos e tal não sei o quê. Até fazer uma equipe, que é uma equipe muito pequena, mas é uma equipe muito qualificada. (01:23:24:25 - 01:26:26:21)

- **WP:** Quando é que você profissionalizou o Acervo? Quando é que você trouxe profissionais para tratar e para preservar o Acervo? Como é que aconteceu isso? Em que circunstâncias? Você viu a necessidade, você tinha uma verba para isso, pensou nisso? A profissionalização da gestão desse acervo.

MJ: É, não tínhamos verba para o Acervo. Mas como tínhamos autonomia sobre o espaço todo do Circo, o que não acontecia no Circo anterior porque eu era uma parte do Circo, mas tinha outros componentes. E aqui não, o Circo estava todo debaixo do nosso controle. Foi mais ou menos em 2008, 2009, a gente foi inaugurar a escola. Porque já estava. Vamos continuar a trajetória da música dentro do Circo, da arte, do Circo envolvido com tudo. Então os meninos dali já estavam. Mas o Acervo, ele veio eu acho que foi em 2009, quando eu senti que a gente poderia cavar alguma coisa, a gente poderia dar um pouso para o acervo, sacralizar o acervo, ele ter o altar dele, né? Como a história teve. Aí eu comecei a caçar, literalmente, um espaço físico porque esse Circo novo, ele veio também com muita precariedade espacial. As pessoas não tinham ideia do quanto a gente fazia, de coisas. Aí eu preparei o espaço, mas na medida que o espaço foi se preparando e mexendo com tudo. Porque para criar uma área do Acervo, tinha que tirar uma área da iluminação, aí tinha que tirar um pedaço do espaço do som e não sei o que. As pessoas que estavam aqui, por exemplo, o Paulinho, Paulinho Rasta era uma pessoa já de cinema então ele tinha também um zelo pelo acervo, conversávamos sobre isso e tal. E aí foi mais ou menos isso, em 2009 eu falei “vamos pousar o Acervo”. E aí eu conheci, eu sempre acompanhava a Dona Lucia Rocha, de vez em quando. Eu fiz umas três ou quatro visitas lá no Tempo Glauber para ver o acervo, porque eu tinha trabalhado com ela no MIS. Eu fiquei encantada pelo acervo do MIS, cheguei a dar minha indenização para produzir um evento de aniversário do MIS e depois o estado me reembolsou, levou séculos e tal, fiquei na falência de novo. E Dona Lúcia estava lá e a gente conversava muito sobre o material do Glauber e o Sérgio também, sobre o material do Sérgio, o material dele na Cinemateca do MAM e vai para não sei aonde, aquela paranoia né, dos materiais rodando. Eu falei “po, vamos aterrissar agora o acervo de vez”. E aí eu fui no Tempo Glauber. É eu fui lá “cadê o Glauber?” “ah, está aqui ó, está tudo arrumadíssimo”. Aí, um dos meninos que está aqui conosco até hoje, que é uma figura muito especial dentro do Circo que é o Lencinho, conversando com ele, eu disse “cara, a gente precisa arrumar o acervo”, com o pessoal da criação e da produção. “Nós precisamos montar o acervo, agora vamos criar o acervo, nós estamos cheios de materiais” “não, vamos criar o acervo”. Aí o Lencinho sugeriu a Nauara, que tinha saído do Tempo Glauber porque tinha acabado o contrato dela e a Dona Lucia não tinha mais dinheiro. E aí a gente entrevistou a Nauara e foi

muito boa a entrevista. Aí a Nauara trouxe a Amanda, que trabalhava com ela, e veio o Ruy e depois veio o... O Jonas veio dessa leva, através do Marcos Dreer. Que aí veio da Fundação Getúlio Vargas, aí um cara mais técnico e tal. O Acervo, é tão interessante essa conjugação, porque ele teve a mesma história do Circo. As pessoas foram se escolhendo e elas se montaram e se apropriaram do Acervo, e fizeram o Acervo precariamente com o que elas tinham. E aí elas começaram a pensar num acervo, numa grandeza para o Acervo. E aí elas foram atrás desses dinheiros que eu estou falando, “ah, vamos botar no edital tal”, “ah, vamos tentar com as instituições, biblioteca nacional, um reconhecimento com não sei quem” e aí os outros amigos que estavam junto... Foi a mesma coisa do Circo, foi meio um impulso, sabe, uma coisa visceral. E ele continua assim até hoje. Porque eu acho que para nós, acervo é uma coisa viva. E o acervo ainda não... Ele está se gerando, quer dizer, ele está se modificando [voz de Walmor ao fundo, dizendo “ele está em construção”]. É, ele está em construção e ele vai ter vida própria. Ele já tem, né? Uma parte. Porque ele serve a tudo que o Circo precisa. Ele é a voz, a imagem, a história do Circo. Então ele tem essa, o Acervo... Todo mundo gosta muito do Acervo. Ele tem uma querência, ele é querido aqui dentro, ele é querido lá fora, pelas bandas. Hoje, as bandas, elas me agradecem tanto por a gente ter cuidado do trabalho delas, do percurso delas. Outro dia eu levei o Hamilton lá embaixo, ele quase chorou. Ele falou “vocês, que maravilha isso”. [voz de Walmor ao fundo, dizendo “o Hamilton de Holanda?”] É, o Hamilton de Holanda. “Que coisa linda”, sabe? Eu levei o Lenine, o Lenine falou “Juçá, que maravilha”. Gil, né. Aí demos para o Caetano. O Caetano nem chegou a ir, nem o Gil chegou a ir, só souberam porque eu falei “olha, tenho a imagem de vocês de muitos momentos de vocês no Circo” e aí “ah, dá para gente” e tal. Enfim, ele tem... O Acervo é a memória do Circo. O Circo existiu. O Circo existiu, não é de agora não. “Ah não existiu”, vai no Acervo, entendeu. O Acervo é um... [voz de Sérgio se sobrepõe, dizendo “é um museu”] É, não, o Acervo é a nossa assinatura. É o que diz quem somos. Porque somos aquilo que construímos, né. O Acervo é isso. (01:26:46:05 – 01:33:27:16)

- **WP:** O interesse em qualificar o Acervo de interesse público e social, que depois o CONARQ sacramentou agora, em 2017. Quando é que surgiu? Isso partiu de você ou partiu dessa equipe que estava aqui?

MJ: Da equipe. Da equipe, porque a equipe quer que o Acervo seja grandioso. Ter um corpo dele, uma cabeça, uma mente... A equipe foi buscar essa titularidade, esse reconhecimento. Então assim, o Acervo ele... O Circo cria condições na medida da capacidade dele, para o acervo existir. Mas o Acervo, ele tem lá... Hoje, todo mundo que é da criação, da comunicação, está junto, o acervo está junto, está dentro do acervo. Porque esses materiais

são usados, porque as dúvidas... [voz de Walmor ao fundo, dizendo “o Circo usa muito? Tem muita saída lá do Acervo?”] Muita, muita. Sempre, toda semana. E agora, eles estão desenvolvendo. Quer dizer, as precariedades elas vão desaparecendo na medida em que as pessoas vão colaborando com o seu conhecimento, sua expertise, não sei quê. Então o Acervo está ficando todo lindão, assim né, para as pessoas virem consultar, fazer pesquisa. No começo não, foi o que deu. Agora não, é o que tem que ser. [voz de Walmor ao fundo, dizendo “o acervo atingiu a sua maturidade”] Certamente. Certamente, ele atingiu a maturidade e a equipe se apropriou e reconheceu, faz parte da equipe essa consciência. Então eles querem mais, às vezes o Circo não tem para dar e eles ficam meio assim, mas eu tenho certeza que... Eu acho que o Circo crescerá pelo Acervo. O viés do crescimento, da expansão do Circo, da planeritude [sic] sei lá, vamos inventar um nome para isso. Porque plenitude é muito pouco, né, para representar a rede não sei o quê. Só pode ser pelo acervo, né. O Acervo vai levar o Circo, já levou para órbitas... Nossa, eu recebo coisas assim, ah, está na Alemanha, “olha, eu passei na Alemanha, ah eu fui num lugar e o alemão ‘ah, eu fui no Circo Voador’”. Eu fui a Portugal fazer a... Fui a Paris, fazer com a Cássia um projeto de uma TV de língua portuguesa, que eles queriam fazer só em cima do Acervo do Circo. Do Acervo e da continuidade disso, da documentação. Foi maravilhoso, era uma TV pequena bancada por uma rede de comerciantes, donos de supermercados, portugueses que moravam na França. Depois não sei, chegamos até a mandar algumas coisas para eles, mas eu acho que a TV... [voz de Walmor ao fundo, dizendo “o problema está nos direitos autorais, tem que negociar com preço de fonte, né”] É, é. Nós mandamos algum material em baixíssima resolução com a marca do, o selo do Circo, só para eles terem noção da dimensão do nosso acervo. Ficaram loucos. Eles falaram “se isso é aqui na França, vocês estavam recebendo dinheiro para fazer isso”. [voz de Walmor ao fundo, dizendo “o INA, vocês já tinham um convênio com o INA, o Instituto Audiovisual da França. Um instituto que dá apoio justamente a esses laboratórios”] Agora, para nós... [voz do Sérgio se sobrepõe, dizendo “e sabe o que significa, né”] Para nós, seria legal. Eu tenho alguma ideia de uma ambição de chegar nesse lugar, de que o acervo tenha um benfeitor, um mecenas, que cuide muito bem da estrutura física e da equipe também. E que a gente seja o fomentador e a propulsão do Acervo, o conteúdo e tudo. Mas que alguém ajude porque eu sei que precisa de mais pessoas, eu sei que precisa de mais equipamento, eu sei que precisa de mais coisas. Porque a gente pode produzir coisas, programas, projetos. E essa precariedade... [voz de Walmor ao fundo, dizendo “sim, o processamento desse acervo dá em conteúdo...”] Cara, é maravilhoso. Maravilhoso. Só que o que a gente tem encontrado é sempre a proposta de nos usarem e não nos apoiarem. “Ah, me

dá o seu material, me dá isso, me dá aquilo. Mas eu vou fazer um programa independente e lá não tem dinheiro”, mas nós não precisamos de intermediários. Nós precisamos de alguém que... Olha que maravilha. Nós somos o único acervo dessas quase quatro décadas com todos os shows documentados. [01:33:41:15 – 01:38:35:00]

- **WP:** Você e o Sérgio são guardiões da alma carioca dos últimos 40 anos, com certeza. A alma carioca precisa de guardiões, a alma carioca está sendo combatida hoje... [*voz de Maria Juçá se sobrepõe, dizendo “está sendo esfacelada”*] [*voz de Sérgio se sobrepõe, dizendo “estão tentando acabar com ela, né”*] Hoje, o Estado tem um compromisso sério de acabar com isso. [*voz de Sérgio se sobrepõe, dizendo “é verdade”*] O Estado de uma maneira geral. O Estado que eu digo, [*voz de Maria Juçá se sobrepõe, dizendo “o Estado Poder, né”*] o Poder oficial. Em todos os níveis têm uma proposta de acabar com isso. E vocês são guardiões dessa alma carioca porque vocês trazem essa...

MJ: Sim, a gente continua. A gente continua na guerra. Não vamos parar, vamos guerrear até... Assim, tudo bem. Não chega aqui porque aqui tem um batalhão, como diz o Cacique. O Cacique xavante, José Luiz Serempé. Ele falou “ah, a nossa toconologia [*sic*] [*voz de Sérgio se sobrepõe, dizendo “toconologia”*] vai acabar com vocês”. Porque a nossa toconologia vocês não podem pegar porque está na nossa cabeça, é o que a gente pensa que vocês não podem dominar e nem se apropriar, por isso nós vamos ganhar de vocês. (01:39:09:20 - 01:39:53:22)

- **WP:** Deixa eu te fazer uma penúltima pergunta que é sobre essa história do aspecto jurídico do acervo. Como é que você vê nisso um desafio e quando é que você... Porque assim, na Arquivologia careta, na Arquivologia tradicional, a Arquivologia tem um problema. Toda a teoria está calcada no arquivo público de texto escrito. Ou seja, você lidar com documentos arquivísticos audiovisuais e fazer deles a mesma organização, partir dessa coisa, você tem que adaptar. Eu, Pedro, Carina e Ruy estamos adaptando os preceitos arquivísticos. A teoria está toda, a metodologia está toda em cima do escrito público oficial que tem prazo de lei e tudo mais. E estamos num acervo histórico privado que está aberto. Normalmente, fundos históricos estão fechados, são instituições que pararam de funcionar e esses acervos então se tornaram históricos. Esse é o único acervo que muita gente experiente em arquivologia, muito mais do que eu, não conhece. É a primeira vez que se tem um acervo histórico e aberto. Então assim, normalmente documentos correntes, de uso corrente são aqueles comprobatórios. Ou seja, você faz uma compra, você guarda o recibo; você paga uma luz, você guarda o boleto

pago. São coisas desse gênero. Arquivos audiovisuais, nunca se pensou que arquivos audiovisuais tivessem uma faceta jurídica. Naquele dia, naquela vez que você passou... E aí, a gente não está interessado em saber quem foi a pessoa, mas como é que se deu esse processo. Como é que você usou o acervo audiovisual para proteger a instituição Circo Voador?

MJ: Então. É, na verdade o episódio envolvia a cultura, não foi uma banda. Foi a Secretária de Cultura, uma personalidade [*voz de Walmor ao fundo, dizendo “direito público, o Estado, aquele de quem a gente falou”*], direito público, poder, que entrou aqui e meteu o pé na porta e disse “eu vou entrar aqui porque isso aqui é da Prefeitura”. E aí as pessoas disseram “não, você não vai entrar aqui porque isso aqui é do Circo Voador, não é da Prefeitura”. E aí a coisa começou a desandar e agressão física, a pessoa estava muito fora de controle com um grupo grande, 15 para as 4 da manhã. O Circo estava acabando uma programação, ainda tinha *show* no palco. E aí a coisa foi e tal e aí tem a câmera, a câmera documentou. A orientação do Circo é “Não encoste em ninguém. Debata até você não poder mais. Quando você não puder mais, chama outra pessoa. Não encosta”. E aí essa pessoa acusou a gente de ter agredido, de ter empurrado, de ter arranhado, registrou um boletim de ocorrência e virou um processo. E aí [*voz de Walmor ao fundo, dizendo “essa pessoa era um agente público, alguém, um servidor, um agente público”*], era um agente público. Ah, não, era uma pessoa graduada da Secretaria de Cultura, segunda pessoa da Secretaria de Cultura. E aí a gente foi lá para a delegacia depois, foi chamado e não sei quê. [*voz de Sérgio se sobrepõe, dizendo “mas que pena, ein, caramba”*] É. E aí a gente, o delegado falou, fazendo interrogatório e tal, e ele começou a ficar com sei lá, ele começou a acreditar que a gente estava falando a verdade. “Não, a gente não fez isso. Isso aqui é assim e assado, aconteceu isso”. E aí ninguém se tocou da câmera, do registro naquele momento. A gente estava tão indignado com aquilo, que era uma mentira e tudo. Já era a segunda mentira, que a primeira foi a cassação do Circo, também pelo poder. Aí dois dias depois eu lembrei, eu falei “mas e a nossa câmera? Temos a câmera”. Aí falei “alguém liga para o delegado porque eu não vou ligar porque ele pode me prender”. Aí o Zé Luiz chegou, ligou e falou assim “ó doutor, a gente tem as imagens, nossa câmera gravou, está no nosso acervo”. Aí ele falou “então traz agora”, o delegado, “traz agora para gente instruir o processo”. E aí a gente levou as imagens, que estavam gravadas e tal, e essas imagens nos livraram do processo. Porque a imagem mostrou que as pessoas que estavam acusadas estavam assim ou assim, como era a orientação do Circo. E a outra pessoa avançou, ela se bateu na cerca porque estava muito bêbada. “Argh [*onomatopeia para voz raivosa*], eu vou entrar e tal”. Aí estava documentado, né. [*voz de Walmor ao fundo, dizendo “ou seja, um*

abuso de poder filmado”] É, foi flagrado. Mas a gente se livrou desse processo. Ainda assim, se livrou com um pedido de desculpas, reconciliação. (01:41:37:02 – 01:45:13:03)

- **WP:** Assim, não dá para brigar com a Secretária de Cultura, mas alto lar! Pé na porta, não.

MJ: Não fica bem para uma Secretária de Cultura, né, afinal. (01:45:22:07)

- **WP:** Década de 1990, década de 2000?

MJ: 2000. Década de 2000, depois do Circo novo. Quer dizer, essa coisa, a gente é sempre vigilante [*sic*]. Sempre. Porque a gente está sempre ameaçado. Muita gente fala isso, mas muita. “Ah, é assim? Eu vou tirar o Circo de vocês”. Autoridades, entendeu? “O meu avô é desembargador do não sei quê, eu vou acabar com vocês”, como assim? Não, não, poder mesmo. Porque assim, a ilusão quando o Circo foi cassado, a ilusão é de que este projeto poderia ser transferido para um projeto político, tocado por quem do interesse deles. Porque por se chamar “Circo Voador”, ele se manteria com esse conceito, com esse reconhecimento. Só que... E continua isso até hoje, porque todo mundo acha que bota uma coisa no Circo Voador e estronda. Não, não é assim. O Circo Voador é uma construção, o Circo Voador perde dinheiro. Bota uma banda nova, vai perdendo dinheiro, faz um grande, repõe aquele dinheiro, abre uma escola, gasta o dinheiro do *show* que deu certo, bota lá, depois volta e recupera. A gente criou uma mecânica, a gente preza pela ideia, pela atitude, e depois pela permanência. Muitas ideias morrem porque foram só ideias e foram indo e foram aquilo mesmo, a gente não tinha condição de levar. Então as pessoas acham que isso é mágico, porque ninguém investe, não quer investir no desconhecido, no estranho, no “fora do eixo”, no marginal, no bom sentido. Porque nós temos um pé na marginalidade muito bem posto porque se não tiver o pé na marginalidade a gente vai ficar sempre de um tamanho disfuncional. [*voz de Walmor ao fundo, dizendo “você vai reproduzir, não vai produzir novidade”*] É, exatamente. [*voz do Sérgio se sobrepõe, dizendo “você não cria”*] Vamos ficar iguais a todos, do mesmo tamanho. É esse pé na marginalidade que rompe, né, que [*voz do Sérgio se sobrepõe, dizendo “o improvisado, permite o improvisado, a interpretação, a releitura”*]. É, que interfere, abre as portas, entra um bocado de coisa e esse bocado de coisa alarga o espaço para poder ficar abrigado. É uma guerra. (01:45:24:19 – 01:48:06:26)

SP: E nisso, a grande importância do Circo Voador no contexto da cultura brasileira. Ele faz parte desse tipo de atividade. O que restou né, o que nós ainda temos. E aí você pode incluir todos os índios e negros, porque os brancos foi os que vieram invadir, vieram como invasor. Os índios que viviam aqui que hoje estão ainda... (01:48:06:26 – 01:48:38:14)

- **WP:** Vou fazer essa pergunta para os dois para a gente encerrar, é uma última pergunta. O que é o Acervo do Circo Voador para vocês? Vocês disseram um pouco ao longo da entrevista, mas eu vou fazer essa pergunta para a gente concentrar nela. O que significa o Acervo do Circo Voador para vocês? E na visão de vocês, qual é o futuro desse acervo? Você já abordou isso rapidamente, eu queria só que você aprofundasse. Péo.

SP: Bom, sem dúvida isso é a memória, desde os primeiros passos, de uma grande experiência com arte e comunicação no Rio de Janeiro, no coração do Rio de Janeiro, que implodiu as dimensões originais. Quando eu cheguei aqui e vi, falei assim “poxa, a Lapa está precisando renascer, o Rio de Janeiro está precisando de um renascimento”. Naquela ocasião, o único espaço que a gente tinha de música era o Canecão, que era um espaço muito elitizado. E aqui podia ser uma coisa popular, uma coisa que estava aceitando a quem estava criando vir experimentar. Essa coisa de experimentação, que é fundamental para um país se conhecer, né. E eu vinha lutando através do cinema nessa coisa e eu acho que trouxe essa experiência de luta do cinema para dentro da experiência da Juçá com música e com *show*. E isso é a importância desses registros todos que nós fomos fazendo, que agora você está começando a examinar e botar em ordem, é o fundamental, é a sobrevivência, é a identidade cultural, é a nossa contribuição para a identidade cultural que já não é mais só da nossa cidade, eu acho que é do nosso país. Hoje a gente vê isso claramente, quando a gente vai inclusive examinar nas viagens que nós percorremos, inclusive com os índios aqui em 1992. Enfim, não dá para falar, é muita coisa. É a heterogênesse da atividade. É isso que eu acho que é importante. Ter sido feito esses registros e agora a organização disso, a digitalização disso, vai multiplicar. Repotencializa, né? Nós estamos vivendo num, esses últimos vinte anos mudaram praticamente as linguagens. Aí é isso. (01:49:03:03 – 01:51:12:29)

- **WP:** Juçá, então. O que é o acervo para você e qual é a sua visão de futuro? Qual o futuro desse acervo?

MJ: O Acervo é um cérebro, né? O Acervo é o cérebro do Circo, é onde está a memória. A memória mesmo, no sentido pulsante. E onde todas as sensações e todas as realizações e tudo, estão ali dentro dele, depositado. O Acervo é um cérebro latejando, assim, o tempo inteiro, para mim. Quando eu tenho dúvida do Circo, eu tenho o Acervo. Quando eu acho que nós já não temos muita importância ou que podemos ser defenestrados pelo poder, que a gente é frágil, que tudo mais, é o Acervo que me dá esse alicerce. Essa consistência, sabe? Essa autonomia, essa valentia que eu boto para brigar. E o Acervo, ele me deixa assim, ele me deixa segura. E para onde ele vai, ele é a nossa expansão. Nós não temos outros mecanismos tão poderosos e tão ricos e tão diversos e tão importantes e tão carioca e tão brasileiro, nas

mãos que não seja o Acervo. Então podemos estar no espaço, nas nuvens que já estamos, o acervo está nas nuvens também. Mas assim, se desdobrar em N projetos. No jornalismo, na crítica social, na arte, em várias frentes. Nas universidades, como material antropológico. Nós temos milhares de frentes para ocupar. Então, a expansão do Circo vai se dar por aí, porque agora que estamos organizando esse batalhão de possibilidades para a gente poder avançar. Eu acho que o avanço do Circo, está no Acervo. (01:51:19:01 – 01:53:35:02)

- FIM DA ENTREVISTA -

APÊNDICE B

TRANSCRIÇÃO HISTÓRIA ORAL RUY GARDNIER

Realizada em 18 de fevereiro de 2020, a transcrição da entrevista foi feita de acordo com as falas dos entrevistados, utilizando de linguagem mais formal para a inclusão na pesquisa. Ao final de cada resposta dos entrevistados, encontra-se a minutagem referente às mesmas. Transcrição realizada pela autora da presente pesquisa.

- **Walmor Pamplona:** Ruy, vamos lá. É contigo.

Ruy Gardnier: Meu nome é Ruy Garnier, eu sou jornalista, crítico de cinema e de música. Eu entrei para a faculdade para escrever sobre música, no entanto cinema, exatamente no mesmo ano em que eu entrei para a faculdade em 1994, virou uma coisa absurda, uma paixão e enfim, tinha muito mais coisa para ler. Virei rato de cinemateca, da cinemateca do MAM. E enfim, na faculdade eu tive fanzines de música e de cinema mas acabou que o que foi deslançando foi de cinema, eu fiz uma revista na *internet*, uma das pioneiras de revista de *internet* chamada “Contracampo”, uma revista que deu um novo ar sobre a crítica de cinema no Brasil. E tempos depois, em 2008, eu criei uma revista, um grupo chamado “Camarilha dos Quatro”, um blog que tinha interesse em chamar atenção pra um tipo de música mais esquisitos, mais experimentais, seja dentro de gêneros né, hip hop experimental, pop experimental, rock experimental ou gêneros que em si mesmos, já são experimentais, como o *free jazz*, *noise*, *improv*, essas coisas. A minha história com o Circo Voador né, enfim... Minha história com o Circo Voador como público, isso começa em 1992, quando eu tinha 16 anos, eu vim ver Chico Science & Nação Zumbi no Superdemo, quando eles só eram um grupo que não tinha nada, não tinha disco ainda, né. O Superdemo era um festival para artistas que não tinham o seu primeiro álbum ainda e, no entanto, eu já ouvia falar no Circo Voador, muito. Só que enfim, um menino de 16 anos, no entanto não tendo muito uma patota pra ir, nunca me aventurei, tinha um certo medo de ir no Circo Voador. Ir no Circo Voador representava uma espécie de... enfim, parecia que você tinha que passar por um ritual, algo do tipo na minha cabeça... Digo também por que eu não tinha dinheiro, então não podia gastar muita coisa por aí. Ainda que de longe o Circo fosse o lugar mais barato, sobretudo comparado ao Canecão e coisa do tipo. Inclusive, eu lembro que quando o Gilberto Gil estreou o *Unplugged* ou a Gal e sei lá o quê, você rezava para ter *show* no Circo Voador porque aí você ia ter dinheiro para poder assistir. Mas enfim. Quanto a minha relação de trabalho com o Circo Voador, ela começa em 2011. Em 2006... Em 2007, eu sou chamado

pelo Tempo Glauber para trabalhar num processo de digitalização e organização arquivística e eles estavam querendo um pesquisador de cinema brasileiro para organizar esse material e extrair e enfim, e qualificar a documentação e a catalogação de um ponto de vista informativo. Ou seja, que a descrição não seria basicamente uma descrição material arquivística, mas teria uma descrição com pequenos resumos contedísticos [*sic*] desse material. Até então, então eu nunca tinha trabalhado dentro de acervo. Eu já era rato de Biblioteca Nacional, de microfilme. Desde os 18 anos de idade eu ia consultar Correio do Amanhã, Jornal do Brasil, né, os microfilmes da BN. E aí em 2007 eu já tinha 30 para 31, tinha uma experiência bastante singular com arquivos e com gerenciamento de informação; acesso a informação como pesquisador, que eu acho que é uma coisa importante pra alguém que tá do outro lado, saber o que as pessoas pesquisam, o que as pessoas procuram para enfim, você dar acesso, faz sentido você ter uma experiência também do contrário de você ser o pesquisador e buscar um determinado tipo de informação. Enfim, eu trabalhei no Tempo Glauber mexendo em produção intelectual; desenhos; recortes de jornal; fotografias; uma série de documentos, e especialmente a produção intelectual que vai desde recados, desde bilhetes, enfim, isso é correspondência, mas, pequenas ideias de títulos para filmes; até artigos completos, inteiros... Tudo isso passou pelo meu olhar e com uma descrição sucinta, com descritores, sei lá o quê. E nessa experiência no Tempo Glauber, eu conheci a Nauara Morales, a gente ficou alguns anos, acho que uns 4 anos e alguma coisa. E num dado momento a fonte de patrocínio acabou. Então, a mesma fonte era a que me assalariava e assalariava a Nauara, enfim, e durante esses 4 anos, esses 4 blau [*sic*] anos, com algumas outras pessoas na discussão de catalogação, questões arquivísticas, limites máximos e mínimos da descrição, com o Luciano Alperete, por exemplo, a Nauara, que trabalhava mais na digitalização. Enfim. Um pouco tempo depois de estarmos desempregados ou empregados em outras coisas, a Nauara, não sei se me liga ou me manda um e-mail falando que o Circo Voador estava interessado num projeto de trabalhar o Acervo. Eu falei “Po, maravilha! Eu adoro o Circo Voador.” O Circo Voador é um lugar que é mítico porque ele não é só um palco, ele carrega uma ideologia, uma agitação cultural singular, ele não é simplesmente um palco. Ele não é um Canecão, um Vivo Rio, um Asa Branca da vida. Não que esses lugares não tenham a sua relevância cultural e um determinado tipo de proposta curatorial. Mas o Circo Voador é outra história. Não é uma proposta curatorial, é uma curadoria efetiva e é um olhar para o mundo, para a vida, para os valores. E foi fenomenal, primeiro saber que existia um acervo porque é absolutamente singular que uma casa de *shows*, tudo bem que o Circo Voador não é só uma casa de *shows*, ele é um projeto utópico e isso é uma coisa fascinante. Mesmo que a utopia nunca tenha se realizado, algo da

utopia se realizou e se transubstanciou em diversas outras coisas. E aí ela falou “Não, o Circo Voador tem um Acervo”. Claro, né, óbvio. É a coisa mais maravilhosa de ter, vamos pegar esse material, seja lá o que for. Sabe-se lá se são 400h, 6 mil horas, 6 mil fotografias e 4h. Ok! Vamos ver o que é que tem. E de fato, fizemos um projeto, eu, o Marco Dreer e a Nauara Morales. Era pra ser um projeto rápido, de um ano, três pessoas. Então você tinha que adequar, não cabia... (00:00:00:19 – 00:08:52:10)

- **WP:** Esse projeto se propunha ao quê? O que ele queria fazer? Quais eram as metas dele em um ano?

RG: Olha, não era uma coisa absolutamente objetiva. Não se tinha mensuração do tamanho do material, esse tipo de coisa. A gente sabia que tinha umas fitas, mas era tudo muito no abstrato ainda. E esse projeto foi feito, é claro que o projeto visava nesse primeiro ano catalogar o material do primeiro Circo Voador, ou seja, do Circo Voador de 1982 até 1996, quando foi fechado pelo Cesar Maia, um tempo após da comemoração da eleição do Luis Paulo Conde. O projeto era que esse primeiro material, que era basicamente de vídeo além de umas poucas fotos, era basicamente de vídeo e de VHS, fazer o tratamento de digitalização, preservação e catalogação desse primeiro material, assim como a criação de um *software* de base de dados com campos que pudessem criar uma organização da informação e ao mesmo tempo um preenchimento de informações para ter uma base de dados desse primeiro material do Circo, dos anos 1980 e 1990. (00:08:57:27 – 00:10:08:06)

- **WP:** Quantos anos tem isso? Quando foi?

RG: A Nauara me chamou no segundo semestre de 2011, passaram-se alguns meses em dúvida se ia acontecer ou não ia acontecer. Mas o Circo Voador ganhou um edital de renúncia de algum imposto municipal, um ISS ou algo do tipo, e rolou um dinheiro para pagar três pessoas por um ano e foi assim que foi alavancado esse projeto do acervo do Circo Voador. O acervo nos precedia, na verdade, porque já tinha tido uma pessoa que fazia as funções de acervo, ou seja, digitalizava. Mas digitalizava de uma forma menos atenciosa de uma forma menos atenciosa aos padrões de digitalização reconhecidos, sei lá, internacionalmente. Então, basicamente tinha uma máquina que era uma máquina de VHS que transformava o seu VHS em DVD. E ele fez isso com uma série de VHS e foi como a gente começou. Quando a gente começou, as VHS não estavam aqui, e tinha uma série de DVDs que tinham um mínimo de informações possível. Não tinham informações de data, às vezes tinham informações, sei lá, “blues”, e aí tinham três grupos diferentes de blues mas só

tinham a informação “blues”. E alguns, não. Alguns estavam bem “Luis Melodia, 1992”, por exemplo, algo do tipo. É “Blitz”, e aí você sabia que tinha uma banda anterior e depois da Blitz tinha gravado um outro dia, coisas assim. Então o primeiro trabalho foi ver o que era cada material, mas também tinha um primeiro trabalho que foi um trabalho, enfim, ensaístico e experimental.. Porque assim, a gente tinha algumas ideias, antes de entrar aqui. Eu, a Nauara e o Marco, a gente teve uma primeira reunião, que foi ali nas cadeirinhas do então Unibanco Artplex, hoje o Espaço Itaú de Cinema, ali entre a blooks e a bomboniere. E falamos assim “Não, a gente não vai ter tempo nem dinheiro pra organizar um arranjo arquivístico e partir daí. Então a gente vai tratar todo esse material de shows como se fosse uma série única, tratada cronologicamente.” Era o que era prático e factível de fazer nesse primeiro momento. E o nosso grande desafio é saber é: a base de dados vai ser do caralho se a gente puder fazer os setlists. As descrições de shows são os setlists: quem está no palco, as participações e tal. Agora a dúvida é saber se isso é factível, né. Eu tenho um *show* de duas horas, para catalogar essas duas horas, eu vou precisar de seis horas? É um dia inteiro de trabalho? Vou precisar de doze horas? Ou dá para fazer pelo menos dois *shows* ou um *show*, ou duas aberturas e um *show* em um dia de trabalho, em cinco horas de trabalho? A dúvida era essa, porque de fato, se você precisa de oito horas para catalogar um item de duas horas significa que você não vai andar na produtividade né, você vai ter dois itens por semana para uma pessoa que vai estar catalogando, porque as outras pessoas vão estar fazendo outras funções de digitalização, duplicação, etc. E checagem de outros materiais porque o acervo de VHS, enfim, o acervo de vídeo não era o único acervo que não nos cabia nesse momento né. Tinha release, filipetas, poucas fotografias, mas enfim, minimamente organizar isso. Então teve esse primeiro trabalho que foi saber se era factível né, você fazer a catalogação, a descrição desses materiais com esse nível de especificidade e como fazer, né? Porque “ah, e como você vai fazer a participação?” Po, o ideal seria especificar todas as músicas que o sujeito participa. E se tem alguma participação “ah, essa pessoa entra na tal música, nessa outra tem essa pessoa, nessa os dois participam juntos, e depois um sai e a outra continua”. Quanto mais rico, quer dizer, quanto mais você conseguir especificar, quem participa do que, quando, mais rico o seu material. Ok, beleza. Começamos a ver quais eram os desafios nessas primeiras semanas. Ah, putz, acontece isso, esse *show* para e entra essa outra pessoa e depois essa pessoa volta... Como a gente descreve? Ah, e esse tipo de evento, tipo sei lá, “Eu amo baile funk”? Que cada um faz *shows* de 15 minutos. O que vale é a festa inteira? Mas po, se a gente catalogar a festa inteira, vai ficar uma massaroca de texto, ah não, esse cara chegou e cantou duas músicas, esse outro veio e cantou um *pot-pourri* de 15 músicas, cantou só três

versos de cada uma, que é o comum no tipo de festa de funk e tal. E aí, e agora, como é que a gente faz e tal? E foi burilando. E isso foi muito importante. Esse momento inicial, para você descobrir uma metodologia de trabalho, não é que você estudou outros acervos e você implementou o mais resistente. Mas você viu o que esse acervo descortinava, quais eram os problemas que ele criava e a gente ensaiava resolver. Até chegar numa sistematização interessante. E falamos “não, aqui tá interessante, aqui tá contento, eu olho pra isso, não tá confuso, e ao mesmo tempo dá conta do nosso problema”. Então, fomos criando pequenas categorias, ah... Quando é pot-pourri, quando cada música é singular, quando a música é incidental, quando é só um trechinho citado dentro de uma outra música, mas a mesma música anterior continua, né. As pessoas adoram fazer incidental de “Hit the road, Jack”, “Satisfaction”, enfim. Blues e Rolling Stones é muito comum do pessoal ficar usando, citando né, de incidental. No entanto, o pessoal não está executando “Hit the road, Jack” só tá brincando e fazendo o refrão uma vez e a música continua como estava. Então foram criando né, para isso a gente vai usar caixa alta e baixa, pra isso a gente vai usar parênteses, pra isso tem dois pontos, pra isso não tem. Todo esse tipo de coisa que parece banal, mas que para o ponto de vista da informação é importante, e enfim. Depois de mais de um mês de trabalho feito de caneta no papel, percebeu-se que era factível de fato fazer a descrição olhando o setlist e vendo todos os artistas no palco, todas as músicas, enfim, daquilo que é tocado em vídeo e que aquilo ocupava mais ou menos o tempo de duração do vídeo. É claro que tem exceções. Um *show*, por exemplo, de música instrumental é muito mais difícil porque se os músicos não anunciam o nome da música você vai ter que... Ou se não tocam em alguma ordem do disco que eles lançaram no ano passado que era ao vivo. Ou eles tão executando na íntegra o disco. Tem sempre um ou outro atalho para diminuir a chance de busca. Mas de alguma forma, em músicas instrumentais, você tem que guardar a melodia na sua cabeça e você vai de clique em clique tentando achar essa música. Bom, nessa época o *Shazam* e o *Sound Hound* não estavam instituídos, rapidamente, depois eles apareceram e eles acabaram sendo de algum auxílio. Mas de um auxílio bastante relativo também porque para a execução de música ao vivo muitas vezes se o arranjo é diferente, por mais que a melodia não seja diferente, o *Sound Hound* não pega e o *Shazam* muito menos. Então era no ouvido, de fato. E isso fazia com que um *show* instrumental demorasse o dobro do tamanho dele para ser catalogado e algumas vezes, sei lá, no caso de Hermeto Pasqual, por exemplo, o mais difícil que eu já cataloguei, teve dois dias inteiros de trabalho, ou seja, 12h de trabalho para uma catalogação. E ficar dando play em todas as músicas de todos os discos lançados, inclusive alguns discos piratas na Europa e sabe-se lá onde, porque de fato ele mudava o repertório, ele

nunca tocava repertório de um disco só, e muitas vezes, como foi o caso, tinham músicas que ele compôs exatamente naquele mesmo dia e nem chegaram a ter nome. Eventualmente a gente chega, quando a gente não consegue descobrir a música, a gente chega em algum dos músicos e a gente tenta descobrir, como eu cheguei. Eu fui no Jovino Santos Neto, que é um dos músicos do sexteto clássico do Hermeto Pasqual, pianista e tecladista, e perguntei para ele “e essa daqui?” e falou “ó meu amigo, essa daqui ele entregou a partitura pro Malta no dia e você tá vendo o solo do Malta é daquele começo, talvez tenha nome no meu arquivo, mas eu não sei”. Eventualmente acontece, mas no geral, a maior parte dos *shows*, dá para ser resolvida no tempo equivalente ao tempo do próprio *show*. Ou seja, em tempo real, dá para você catalogar porque hoje enfim, depois de uma internet bastante desenvolvida, você consegue jogar um verso, burlar as informações falsas, como tem muitos. Os sites de letras na internet, qualquer um coloca, então eventualmente tem muito erro, mas ao mesmo tempo tem base de dados como o *discox.com* que você tem fotografia da lombada do vinil para você ver como que tá escrito no primeiro lançamento cada nome de música. Então você consegue ter um grau de perícia muito grande para descobrir o nome da música para checar se o nome da música é esse mesmo e passar adiante. Então isso foi feito, mas ao mesmo tempo, tinha esse problema das datas. Os dvds não eram datados, muitos dvds não eram datados, alguns eram, e eventualmente você tinha só o ano. Então isso tinha problemas, né. Por exemplo, se você tem, Celso Blues Boy 1985, isso não quer dizer nada. Provavelmente ele fez sete ou oito apresentação nesse mesmo ano, então você tá ferrado. Então você busca algum tipo de informação. Por exemplo, se tem um apresentador, se o cara que anuncia o Celso Blues Boy fala “ah, semana que vem tem isso e aquilo”, ok. Ah, mas a gente não tem uma *timeline* do Circo Voador. Então, a rigor, essa é uma informação interessante, mas que não serve para nada. E aí uma outra coisa que foi criada, em paralelo a esse começo do Circo Voador foi fazer uma *timeline* do Circo Voador. Eu, voluntariamente, já faço um trabalho que é listar todos os lançamentos comerciais de cinema no Rio de Janeiro, em salas do Rio de Janeiro dos anos 1950 para cá. Eu comecei a fazendo isso na década de 1990 anotando nos jornais do dia e posteriormente a partir dos anos 2000, a partir de consulta na Biblioteca Nacional, consulta de microfilme, indo lá no Correio do Amanhã, 1960, 1961, 1962, e vendo né, anotando. Nessa época nem podia entrar de notebook e nessa época eu nem tinha dinheiro para comprar um notebook. Anotava num caderninho e depois eu chegava em casa e ia batendo, filme por filme, para estabelecer o que era o que. Então eu sabia que esse tipo de recriação do passado era possível de ser feito. Contanto que, o Circo Voador anunciasse os tijolinhos para os jornais. Nessa época, o Google tinha acabado de adquirir o acervo do Jornal do Brasil e já

existia uma digitalização, senão me engano da Casa de Rui Barbosa, que o Google colocou no ar, assim “pum!” [*onomatopeia para estouro*]. Era o Google News, um projeto do Google, pouco conhecido, até. [voz do Walmor ao fundo, dizendo “nunca falha aquilo, muitas, muitas edições, muitos anos, meses, dias, tá tudo lá”] Ah, sim, sim! Pois é. Mas, no entanto, já era muito bom porque enquanto eu estava catalogando, eu chegava no Google News e botava no tijolinho pelo menos o fim de semana: sexta, sábado e domingo, vendo o que é que tá, e isso permitiu que com que se fosse feita uma primeira *timeline*. De fato, é uma digitalização falha, ela tá longe de ser completa, mas ao mesmo tempo ela já obedecia, né, já servia para um primeiro estabelecimento de estrutura, e o que era lacuna, se falava “beleza, eu pego essa semana, essa semana e essa semana que tá faltando, eu vou lá na Biblioteca Nacional e vejo só os microfimes desse dia” e aí eu completava, indo na Biblioteca Nacional. E assim foi feito um primeiro esboço em Excel mesmo, de um *timeline* não completa, mas bastante completa para o que a gente precisava. Ou seja, ainda que não desse pra estabelecer todos os espetáculos do Circo Voador, dava pra saber qual era o *show* do Celso Blues Boy entre aqueles sete do ano porque na semana seguinte dava pra ver estabelecer, dava pra ver qual o grupo que ia tocar e desses sete só um deles era aquele que correspondia ao que o apresentador falava que seria, ou seja, dava pra gente datar especificamente aquele *show* do Celso Blues Boy. Aconteceu coisas desse tipo, mas não com o Celso Blues Boy, então é algo hipotético, mas similar a algo que de fato ocorreu realmente. Então, foi isso. Passamos alguns meses fazendo uma catalogação meio experimental até que ficasse muito claro quais os campos eram prioritários, quais os campos eram interessantes, porém secundários e quais campos seriam.. Não digo irrelevantes, mas não relevantes para o propósito em mente. É aquela história que eu falo diversas vezes em oficinas e tal, a informação é infinita. Você poderia ter na catalogação indumentária, por exemplo. Se as pessoas têm de chapéu, têm de *colant*, se roupa é de poliéster ou algodão, sei lá o que; se tem decoração específica, *backdrop*, se tem colunas ou algo... Uma direção de arte mais precisa... No entanto, quanto mais você se envereda pela quantidade de informação, menor a sua produtividade do ponto de vista documental. Menos documentos você vai conseguir gerar do ponto de vista de produtividade ao passo que você pode ficar 1 mês num único item, você vai ter uma descrição absolutamente completa e provavelmente 90% daquela informação nunca vai ser buscada por nenhum pesquisador em toda história do acervo. Significa que talvez, ela não fosse relevante de verdade. Como é o acervo de uma casa de *shows*, o relevante nos pareceu músicos que estão tocando, que instrumentos cada um toca, quais músicas estão sendo executadas, quais são as participações e se tem, eventualmente, uma participação não-musical, por exemplo, o

Carlinhos de Jesus apareceu pra dançar no palco uma tal música, você põe no campo da descrição. E se tem, por exemplo, algo bastante anômalo, como por exemplo, ah, a tal música teve que ser parada porque teve uma briga na plateia, aí você vai também e coloca na descrição esse tipo de incidente. Acho que até poderia ter um subcampo da descrição para esse tipo de coisa, mas enfim. Como não foi possível a partir da primeira instituição do banco de dados refazê-lo com algumas pequenas mudanças, cabe com os campos que existem fazer o máximo para que cada campo continue se prestando as suas funções carregando as informações que são de fato relevantes e não deixando tudo uma grande confusão. Mas ao mesmo tempo... Ah, se uma pessoa faz uma dedicatória no começo de uma música, isso não é relevante, francamente. Pode ser relevante do ponto de vista do artista, mas não é relevante do ponto de vista da documentação. Imagina se a pessoa faz seis dedicatórias em seis músicas diferentes, o tamanho do campo de descrição e a desnecessidade desse tipo de coisa. Tudo isso foi burilado para se discutir, pra se pensar a criação da base de dados e quais os campos seriam os utilizados além das estruturas diferentes. Quanto mais tipos de estruturas diferentes de catalogação, quanto mais tipos de formulário você tem, mais confusa pode ficar a sua base e até o processo de descrição. Mas em um caso a gente acho que fundamental ter um tipo de formulário diferente que eram nos eventos de multiartistas, né. Como por exemplo, o Rio Sem Preconceito, que sobe um artista e canta duas músicas. Tem a mesma banda e chega um artista: Ney Matogrosso, canta duas músicas, sai e vai embora; chega o Pretinho da Serrinha, canta duas músicas e vai embora; chega o Caetano Veloso, depois chega a Zélia Duncan, depois tem uma participação e sei lá o que, Seu Jorge com Luis Melodia cantam juntos e depois cada um separado. Para esse tipo de coisa, se estabeleceu fazer um formulário diferente, que é o formulário EVENTO e que dentro do formulário você tem como estabelecer microdescrições de como foi cada um desses *shows*, como se fosse um cardápio ou um programa de Theatro Municipal e, inclusive esse campo chama “programa”. Esse campo não é utilizado quando você tem uma descrição corrente, normal, corrente, comum, mas quando tem um evento desse tipo, você não utiliza o campo “setlist” porque o setlist é interno dentro de cada um desses campos do programa. É como se tivesse... São cinco atrações e você tem cinco microdescrições dentro de um formulário só. Isso permite que você tenha uma noção da integridade da noite e ao mesmo tempo você tem a perícia né, a minúcia da catalogação de cada um dos artistas que se apresentou nessa noite e de como foi esse *pocket show*, né.

(00:10:12:10 – 00:32:29:48)

- **WP:** Esse trabalho que você está fazendo, quer dizer, pelo que eu fiz as contas aqui são oito anos então trabalhando no acervo? O que mudou de lá para cá? Você tá falando que vocês pensaram e desenvolveram isso criando soluções adequadas a essas necessidades, digamos, específicas desse acervo. O que mudou de lá para cá, o que evoluiu nesses oito anos, o que não evoluiu? Me refiro aos métodos, a sua metodologia de trabalho. Isso que você está me falando, isso que foi pensado no início. Isso se uniformizou, mudou, alguma coisa impactou? Você já estava no momento digital né, o mundo já era digital nesse momento então você não tinha... Você tinha material analógico, mas digitalizado e por vias a ser digitalizado, né, para preservação e acesso você tem que digitalizar esse negócio. O que é que mudou de lá, o que você lembra de um grande problema, uma grande questão que... metodológica da descrição, da catalogação que fez vocês pensarem. Você está me falando de várias coisas que criaram desafios, a noite que tem vários artistas e uma banda só, a noite que tem participações, a noite em que você tem menções de músicas... Você está falando um monte de situações que na catalogação, te inspiraram desafios, foram desafios para vocês. O que isso mudou de antigamente para cá, um grande problema que nunca foi superado? Não vale infraestrutura porque escassez é... “Ah, falta HD”. Porra, bicho, falta salário para alguns, sabe assim? A escassez é a nossa estética. O brasileiro faz da escassez uma estética própria para poder sobreviver e criar. Então fora isso, questões metodológicas, mais cerebrais, mais, sabe, de concepção. O que você lembra?

RG: Olha, todos esses desafios iniciais, eles basicamente foram resolvidos meio que antes da instituição da base de dados, né. Porque a gente já precisava ter um tipo de metodologia de nomenclatura, de pontuação né. Ah, a gente vai botar música 01, 02, 001, 1 numeral, a gente vai separar o nome do numeral com hífen, quando acaba a gente pula linha, bota na mesma linha, usa ponto e vírgula e tal. Tudo isso foi feito nesses primeiros seis meses. E eu acho que a gente deu conta de todas as variáveis para que a gente não tivesse surpresa depois. Uma coisa que, por exemplo, a gente começou a fazer no começo e abandonou depois foi essa coisa do *pot-pourri* que a gente escrevia “*pot-pourri*: papapa [*onomatopeia representando uma nomenclatura qualquer*]”. Não precisava: era só separar por barras e já ficava evidente que era meio que um *pot-pourri*. Agora, entre os desafios... Porque assim, uma vez que a gente pegou aqueles dados que estavam em word e migrou e jogou finalmente para alimentar uma base de dados com cada item etc., a gente aos poucos foi vendo que, de fato, ainda que a base de dados tenha campo fotografia, papel e vídeo e tal, tudo foi bastante pensado para a catalogação em vídeo e os outros materiais não foram tão contemplados assim. Eu acho que isso é muito pela característica do próprio acervo do Circo. A parte do acervo a

qual quase todo mundo dentro do próprio Circo recorre para finalidade de trabalho é quase sempre vídeo; aquilo que o pesquisador geralmente tenta ver, é quase sempre, 99% das vezes, vídeo; e também o material mais passível de perda, de uma perda pra sempre, é o vídeo. Porque mal ou bem, sei lá, se você perder uma filipeta sempre alguém vai ter em algum lugar. Então você pode ir lá no colecionador, digitalizar a dele. É óbvio que não é a mesma coisa que ter o físico, o material aqui, mas ainda é alguma coisa. Agora, a mini DV do Caetano Veloso em 2006 gravada no tripé por um profissional do Circo Voador, não tem outra pessoa que filmou e tem em casa, basicamente isso. Então se você perder, você perdeu. Então, por uma série de razões fica claro porque o vídeo é a prioridade do acervo do Circo Voador. No entanto, com o passar do tempo em que tudo aquilo que é emergencial já foi contemplado, você começa a ver que esses outros materiais sempre foram tidos como residuais. E as vezes poderia ter se pensado uma coisa... Preparado uma coisa para eles antes e tal. Mas talvez envolvesse uma arquitetura mais complexa do que o que a gente poderia lidar naquele primeiro momento. [voz do Walmor ao fundo, dizendo "mais gente, mais estrutura, mais tudo"] Pois é, três pessoas e nenhum arquivista, realmente não dava, era realmente impossível. Um jornalista, uma museóloga e um cara formado em cinema. Todo mundo com pelo menos quatro anos de experiências com acervos anteriores [fala incompreensível de Walmor ao fundo]. Pois é, sim. Exato. Mas ainda assim, não era o que se prestava. E a verdade é como eu falei, no primeiro momento a gente optou por ter uma estrutura microscópica básica, né, uma linha vertical e considerando todo o acervo como uma série única. A verdade é que você vai descobrir que não é. Porque o Circo Voador também tem material arquivístico, tem material guardado, tem acervo de outras atividades que não são guiadas primariamente por datas, por cronologia. Como por exemplo, registros de oficinas de capoeira, oficinas de dança, oficinas de acrobacia área e outras atividades circenses; atividades educacionais, como aqui da Joaquim Silva, do MEC, que tem aulas de inglês e informática, além de ajudar em feiras locais e tudo relativo à comunidade e à associação de bairro da Joaquim Silva e da Lapa, o MEC sempre teve envolvido e tem registros dessas festividades. Todo esse material, ele não é facilmente arranjável dentro daquele esquema anterior e aí já começa a demandar outras séries e um outro tipo de organização que torne mais fácil e mais coerente a separação em outros tipos de conjunto. E essa de fato é uma dificuldade, essa dificuldade, ela não interrompe o trabalho porque esse material ainda que seja numeroso [voz de Walmor ao fundo, dizendo "mas o trabalho não é perdido, nenhum trabalho foi perdido, né?"]. Não, nada foi perdido, mas ao mesmo tempo esse material, em número, ele não é tão significativo a ponto de fazer com que a pessoa se perca. Então de

alguma forma, se você quiser achar, por exemplo, “A imersão do pontão de cultura em Nova Iguaçu”, você acha, porque só tem dois HDs, por exemplo, para esse material e se você colocar uma nomenclatura minimamente certa, você tem esse acesso. No entanto, enfim, você vê que a nossa estrutura de organização não foi pensada para esse tipo de material. É claro, ele pode ser feito dentro dessa estrutura, mas não é a coisa mais ideal possível. E uma ou outra é... A palavra não está me vindo, mas enfim. Uma ou outra adição poderia ser feita para uma organização melhor tanto física quanto no nível da informação desses materiais. Mas eu acho que, enfim. (00:34:34:15 – 00:42:06:37)

- **WP:** Dizem que... Se você desenhar uma organização de um acervo desses em função dos pesquisadores que nesse momento estão pedindo, você desprepara esse acervo para pesquisadores de daqui a 100 anos. Porque, qual o limite da pesquisa? Você mesmo falou sobre figurino, sobre um monte de coisa. Só que assim, pra um pesquisador daqui a 100 anos, ele pega “ah, me dá alguns *shows* da década de 1980, de 1988” porque quanto mais pro final da década e do começo da outra, a gente tem a cara da década né. A cara da década não é no começo dela porque ela ainda está sob influência da década anterior, ainda está numa transição. Então, baseado nessa premissa, o cara pega uns *shows* “ah, me dá aí meia dúzia de *shows* de rock, especificamente de rock, da década de 1980, de 1988”. Que é mais ou menos aquela geração ali do... O Skank surgiu nessa época, é a segunda geração do BRock. Você tem a geração de 1982, que é a geração mais velha e tem a geração logo depois né.

RG: Picassos Falsos, Hojerizah, sim, sim. [*voz de Walmor ao fundo, dizendo: “Violeta de outono, e essas coisas todas”*] O Violeta tocou aqui, mas a gente não tem desse período. Aliás, o Picassos também não. Picassos a gente tem, se não me engano, abrindo um Lobão. Esse a gente tem. Mas desse período, especificamente, não. [*voz de Walmor ao fundo, dizendo: “Entendi. Mas eu digo, a cara de uma década é muito mais pro final dela do que né...”*] Mas inclusive, é aquela história. Quando você é um pesquisador documentalista, ou seja, alguém de dentro do acervo, você organizando a informação, você não tem que prever o que o pesquisador de hoje quer e você também não tem como saber o que a pessoa vai querer. Você tem que dar um determinado nível de informações pra qualquer um, em qualquer tempo se organizar a partir dela. Uma das discussões do acervo seria se gênero seria um campo. E aí quando a gente fala, por exemplo, da Beth Carvalho fica evidente que o terreno, que o gênero é Samba. Se a gente fala de Titãs, fica evidente que é Rock. Rock Brasil? Vai ter um subgênero Rock Brasil? Ou é só Rock e basta? Mas e quando a gente fala do DeFalla, por exemplo? Tim Maia? É Soul? É Pop? É mais de uma coisa, né, e que ficaria complicado.

Chico Science & Nação Zumbi é o quê? [voz de Walmor ao fundo, dizendo: “as coisas ficam muito misturadas”] É hip hop, é eletrônico? Pois é, e tem um momento que esse tipo de gênero mais atrapalha do que ajuda. Mangubeat, mangubeat é um gênero ou é um movimento? [voz de Walmor ao fundo, dizendo: “e é um subgênero do quê?”] Pois é, exatamente. É uma coisa, enfim, você vai estar discutindo níveis filosóficos de organização em gêneros e etc. quando não fazia a menor tipo de questão. Agora, se o pesquisador quiser ver uns grupos de rock, se ele clicar “rock” no acervo, ele é um mal pesquisador, vamos concordar. Você não é um documentalista para botar numa bandeja tudo o que a pessoa quer. Você fala “não, vai descobrir quem eram os grupos de rock dessa época e aí sim, e aí você vai conseguir”. Se você quer o Kid Abelha, você tem o Kid Abelha; se você quer o Sangue da Cidade, você tem o Sangue da Cidade; Vid e Sangue Azul; sei lá, Paralamas do Sucesso; Lobão; Capital Inicial. Aí você vai ter, você vai pesquisar, acha... Digita né e acha aquilo que você quer. [voz de Walmor ao fundo, dizendo: “É uma abstração, né. Inclusive, até porque ‘gêneros’ mudam de características ao longo do tempo. O R&B na década de 1960 e o R&B hoje...] Exatamente, é totalmente diferente. R&B é basicamente, na tradição americana, o que os negros estão fazendo em matéria de pop, né? Porque se você pegar o *Rythem and Blues* na década de 1950, quando começavam a ter os *charts* da *Billboard*, é outra coisa, não tem nada a ver com o que é hoje. Mas enfim, voltando à questão lá do acervo, dos desafios. É aquela história, sempre tem as agruras materiais, as dificuldades da própria casa porque o Circo Voador é uma organização sem fins lucrativos, mas ao mesmo tempo, necessita da bilheteria para uma série de atividades, inclusive para continuar existindo e o acervo não é um ativo financeiro, ele perde dinheiro mais do que ganha. E em sonhos utópicos, o acervo poderia ser transformado num ativo, em alguma medida ele pode ser um ativo, a não ser que mude totalmente o panorama, ele nunca vai dar mais dinheiro do que gasta, né? Porque você tem manutenção de HDs, salário de pessoal, manutenção de equipamento, luz, ar-condicionado que tem de estar ligado 24 horas por dia... Enfim, uma série de coisas. E o Circo Voador não é um acervo que acabou, né? Ou seja, por mais que você tenha que repor o material de HD que eventualmente pifa, você tem que comprar mais HDs para os novos materiais que estão sendo construídos [voz de Walmor ao fundo, dizendo: “É um fundo aberto”]. Pois é, é um fundo aberto que continua. Em uma semana de quatro *shows*, pode gerar dependendo da estrutura do evento, pode gerar 150GB, 200GB, em um fim de semana de quatro dias. É muita coisa, do ponto de vista da informação, do gerenciamento da informação e de quantos gigas e megas cabem em um HD e de quantos HDs você precisa para salvar aquela informação, enfim. Realmente, é custoso. E, ao mesmo tempo, o próprio funcionamento de uma casa como

o Circo Voador depende até certo ponto de contingências macro da cidade, do estado e do país como um todo, né. E nos últimos anos a coisa também, nesse sentido, não está lá muito favorável. (00:43:14:29 – 00:49:33:34)

- **WP:** É verdade. Vou te fazer uma pergunta que eu sei qual é a resposta no sim ou não, então vou fazer a pergunta do porquê logo em seguida. Por que você acha que o acervo do Circo Voador é estratégico? E se você acha que ele é não só estratégico, como outra coisa, além de que transcende a estratégia, né. No seu aspecto estratégico, qual é a importância? Você olha pro acervo do Circo Voador e o que você vê?

RG: Bom, eu acho que a primeira coisa de toda é que eu não consigo... Eu vejo o acervo do Circo Voador como um oásis, como uma... É algo que eu, enfim. Não tem casa de *show* que grave os *shows*. Eu te falei, eu vim pela primeira vez aqui em 1992 e a partir da primeira vez eu passei a vir muito, né. Eu vi o Tim Maia, eu vi a Gal Costa pela primeira vez aqui, eu vi o Chico Science de novo, quando ele lançou o disco em 1994 e depois. Eu vi o Chico Science & a Nação Zumbi nas três vezes em que eles tocaram no Circo Voador. E depois em 1996, poucas semanas antes do fatídico *show* dos Ratos de Porão. E um dos primeiros *shows* que eu vi foi o Camisa de Vênus com uma banda chamada Raimundos e que só tinha uma fita demo. E aí eu entro aqui em 2011, e estou lá no verão de 2012, aquele Rio 40°, eu entro no ar-condicionado, clico num DVD e tá lá esse *show* que eu vi. E que eu achava “Não, eu estou aqui. Quem viu, viu. Quem não viu, não vai ver mais”. E tudo bem, uma coisa é você quando você está no lugar, mas tudo bem, a outra pessoa que tá vendo o vídeo de alguma maneira viu e aquilo não se perdeu totalmente. Então, de alguma forma, eu acho que é uma maneira de você guardar a sua existência, você fazer as pessoas verem a sua existência. Porque a existência do Circo Voador não é a estrutura. A estrutura é o espaço. O Circo Voador é todo o espaço simbólico e todas as paixões envolvidas desde 1982, com todas as pessoas que estão em cima e debaixo do palco, com todas as notas desafinas e as afinadas, todos os gritos, todos os pulos, *stagedives*, todos os pés na bunda e os primeiros beijos, tudo o que aconteceu é o espaço simbólico do Circo Voador. Toda baforada, todo tapinha num baseado, até o primeiro porre, o primeiro vômito vergonhoso, dos grandes momentos de experiências que formam a nossa vida, né, até essas grandes emoções artísticas e estéticas mesmo, que é você estar ouvindo uma melodia e achando maravilhosa, ouvindo um arranjo, vendo uma garra, ouvindo uma letra, ouvindo dois versos que pra você são a filosofia mais importante que você já ouviu na vida. Tudo isso faz parte do Circo Voador. E uma coisa é você estar presente. Mas se você não está presente, você tem essas informações guardadas que

mostram, que está lá espelhado que aconteceu, que tem isso. Não é que isso passou, mas está aqui. À medida que isso está aqui, isso não faz mais parte do passado; à medida que isso foi guardado, isso permanece sendo nosso presente. Isso é um presente que persiste, não é o passado. E eu acho que nesse aspecto ele é estratégico para a sobrevivência do Circo Voador, para mostrar que ele existe e em que medida ele existe. Ele existe guardando a sua existência ao longo de todos esses anos, mas ao mesmo tempo ele é estratégico num sentido mais filosófico, eu diria. Porque ele entende também que essas imagens, que essas ações que acontecem no tempo presente, elas são importantes. Você apontar uma câmera, registrar aquilo e achar importante que aquilo permaneça é uma forma de você dizer “isso é importante, isso é relevante, isso não é um gesto fugaz que pode ser abandonado”. Só isso já significa que você dá valor a determinadas coisas, que tem coisas às quais você dá valor independente do que o mercado diz que elas valem. Isso já envolve uma filosofia de vida completamente diferente. E que é uma estratégia existencial e que é um exemplo de vida, de você dizer “não, isso aqui é o que eu sou, isso aqui é o que eu fui, isso aqui é o meu legado e eu vou guardar ele porque ele é meu, porque ele mostra a minha grandeza”, não porque ele vale, não porque eu vou vender um minuto por R\$ 2.000,00 para o documentário. Isso vale, claro, óbvio que é importante, paga parte do salário de alguém, paga o salário inteiro de alguém, claro que é importante. Mas ele é mais importante porque ele mostra a importância e ele mostra o gesto, esse gesto do guardar, de falar “Não, olha, isso aqui é um palco, isso aqui é uma casa de *shows*, mas não é que a gente simplesmente abre para qualquer artista. A gente abre porque a gente que o que vai acontecer aqui em cima desse palco é importante pra caramba e digno de ser registrado”. Então, estratégico, sim. É estratégico até para prestar conta da existência do Circo Voador, mas é estratégico num outro sentido porque ele mostra um carinho, um apego com as escolhas de vida, que são apostas existenciais e uma aplicação para prepará-las para mostrar a todo mundo e dizer “olha, eu sou essa pessoa aqui”. (00:50:01:00 – 00:57:01:05)

- **WP:** Ruy Gardnier fazendo poesia com o Circo Voador, atenção gente [som *palmas ao fundo*]. Para terminar, você tem alguma coisa para dizer, esqueceu alguma coisa, queria dizer alguma coisa. A gente está perto de encerrar. Eu aqui olhei as minhas perguntas e você já palpitou sobre tudo que eu precisava saber [voz de Ruy se *sobrepõe*, dizendo: “Porra, quer dizer que na primeira fala eu mandei, eu já fui...”]. É, você discutiu toda a trajetória. Então assim, e você pontuou muito bem as necessidades, as demandas de decisão e agora no final, você caprichou no conceito. Então me diga o que é que falta dizer, o que é que faltou?

RG: Ah, não sei, acho que na minha fala acho que faltou falar das outras pessoas, além da Nauara e do Marco, que foram importantes. Teve o Pedro, que fez esse trabalho antes da gente [voz do Walmor ao fundo, dizendo: “você lembra o sobrenome dele?”] [voz do Jonas Conceição ao fundo, dizendo: “Salazar”]. Pedro Salazar. É o Pedro Salazar, que ainda que a gente não tenha trabalhado junto com ele né, ele já tinha saído do Circo Voador quando a gente entrou para instituir o acervo por uma metodologia mais própria do trabalho arquivístico [voz do Walmor ao fundo, dizendo “profissionalização do acervo”] e organizacional, ele tem uma função; além de, claro, a Amanda Braga Lopes, que entrou logo depois da instituição desse primeiro *triumvirato*. Ela era semi do acervo e semi secretária da Maria Juçá, na época que ela estava escrevendo o livro. É óbvio que o acervo é a Maria Juçá, né. Esse acervo, ele sempre foi da Maria Juçá primeiro e do Circo depois, porque enfim, por uma enorme generosidade ela ainda guardava. Ela nunca foi diretora do Circo Voador, ela era produtora de uma noite, mas ela não guardava só as noites dela, ela guardava as fitas que as pessoas gravavam das outras noites também. E pegava, guardava, arrumava uma cópia e enfim, acabou guardando todo esse material que virou o acervo do Circo Voador, depois que a Maria Juçá assumiu a direção do Circo Voador, no começo da década de 1990 depois de uma tentativa de implosão que o Perfeito Fortuna e o Marcio Calvão quiseram fazer de acabar com o Circo Voador para focar todos os seus esforços na Fundação Progresso. E enfim, a Amanda foi fundamental em todo esse processo, além das outras pessoas que passaram pelo acervo e por aqui, por esse calabouço, ou a masmorra que é esse subsolo abaixo do palco do Circo Voador e que sempre foi um convívio de pessoas. Então tem o Wilbor e o Vagner; o Jonas, na filmagem desde 2012; antes dele a Rihanna, com quem a gente conviveu muito pouco; e aí depois apareceram o Renato Junior. No próprio acervo, o Pedro Pajé e a Carina Tomaz, além de outras pessoas... O Kadu, que foi contratado inicialmente para fazer uma revisão para o nosso primeiro catálogo. Eu não falei, mas enfim. A partir desse material criado pela base de dados do Circo Voador, nós fizemos dois catálogos. O primeiro, sobretudo, foi extremamente importante porque a gente teve dinheiro para fazer uma pesquisa iconográfica de fotografias tiradas no Circo Voador por profissionais de outros veículos, geralmente veículos jornalísticos, e aí especificamente O Globo e o Jornal do Brasil, além de outros jornalistas *freelancer* que nos cederam, ou nos cederam por uma quantia simbólica um bom número de fotografias. E aí a gente pode suprir uma série de lacunas que a gente tinha, a fase 1982 a 1996 tem muitas lacunas, tanto em termos de vídeo quanto em termos de iconografia de qualquer tipo. O que não se pode dizer de 2004 para cá, porque basicamente quase todos os *shows* foram filmados. E esses catálogos foram muito importantes também por esse tipo de

atividade. E também, enfim, o Remier Lion tem que ser mencionado porque ele foi a pessoa que concebeu os catálogos e editou esses dois catálogos. [voz de Walmor ao fundo, dizendo: “O catálogo é o produto, né de todo esse trabalho. Quer dizer, o produto é o acesso, o produto principal é o acesso”]. É, o produto é a preservação, é a organização e o acesso. E o catálogo é a visibilidade, né? É quando você mostra e fala “olha, isso aqui tá aqui e significa que: venham”. É o tapete vermelho estendido na frente. (00:57:44:10 – 01:02:58:49)

- FIM DA ENTREVISTA -

ANEXO I

Laudo técnico do Acervo Circo Voador, realizado pelo especialista Marco Dreer Buarque em 25 de outubro de 2012, ano de início do processo gestão do acervo pela equipe composta por Amanda Braga, Nauara Morales e Ruy Gardnier. Arquivo cedido pela equipe para inclusão na pesquisa. As imagens que integram este laudo foram fornecidas juntamente com o mesmo e são de posse da instituição. A inclusão do documento foi realizada na íntegra e as imagens foram utilizadas por propósito estritamente acadêmico.



LAUDO TÉCNICO Acervo audiovisual do Circo Voador

1. Informações gerais

O Circo Voador possui uma coleção de aproximadamente 600 horas de gravações em vídeo analógico (formato VHS) e 4.600 horas de gravações em vídeo digital (formato MiniDV), totalizando cerca de 5.200 horas de gravações. As gravações analógicas tiveram início em 1982, ano de inauguração do Circo, então situado no Arpoador. Após a reinauguração do Circo, no 2004, já situado na Lapa, os shows passaram a ser registrados em vídeo digital, no formato MiniDV. As gravações incluem: 1) shows propriamente ditos; 2) passagens de som; 3) entrevistas; 4) eventos em geral. A seguir serão analisados ambos os formatos utilizados nas gravações em vídeo do Circo Voador ao longo dos anos, se levando em conta sobretudo os fatores de risco associados à sua preservação. Aspectos relativos ao armazenamento e à organização do acervo audiovisual do Circo Voador (acompanhados de fotos ilustrativas) também serão analisados neste laudo técnico.

2. Fitas VHS: características do formato associadas a aspectos de preservação

As fitas VHS (Video Home System) são cassetes de meia polegada introduzidas pela JVC em 1976 e voltadas sobretudo para o mercado consumidor. Ainda que a sua maioria seja de versões comerciais, o VHS foi um formato bastante utilizado para gravações de campo e

para uso doméstico, gerando, portanto, itens únicos. Os shows do Circo Voador foram em grande parte gerados em VHS, constituindo, desse modo, uma coleção de itens únicos, não havendo “versões” ou cópias aqui ou alhures.

A partir de 2008 as fitas VHS pararam de ser fabricadas. Os fornecedores e as lojas, tanto no Brasil quanto no exterior, cessaram a venda tanto das fitas quanto dos gravadores/reprodutores (videocassetes), de modo que o formato é hoje considerado obsoleto. Embora a obsolescência relativamente recente do formato indique que um número de máquinas de reprodução e peças de reposição ainda possa ser encontrado, o VHS está condenado ao desaparecimento.

Todas as fitas magnéticas, independente do seu formato, deterioram com o tempo. Nesse sentido, o VHS possui o agravante de não ter sido um formato elaborado em termos da longevidade do seu conteúdo armazenado. Todos os itens que giram em torno do formato VHS, característicos do mercado consumidor, se revelam tecnicamente problemáticos – incluindo a baixa qualidade de imagem, além do frágil mecanismo tanto dos aparelhos reprodutores quanto das próprias fitas. Fitas com menos de 10 anos de existência já podem apresentar significativa degradação do suporte e baixa qualidade de reprodução (playback).

3. Presença de fatores de risco na coleção de fitas VHS do Circo Voador

As fitas VHS do Circo Voador carregam conteúdo único, contendo gravações de grande valor histórico e cultural. Apesar de não ter havido, nem à época nem nos anos seguintes, a geração de cópias das fitas, uma digitalização para o formato DVD-R foi realizada nos anos 2000, ao menos em parte do acervo de fitas VHS. Uma vez que os procedimentos utilizados na digitalização das fitas VHS para discos DVD-R são desconhecidos, não havendo documentação a respeito, a qualidade de tais transferências deve ser avaliada com cautela.

Ainda assim, por meio de alguns testes de amostragem foi possível verificar que técnicas não profissionais foram colocadas em prática, uma vez que problemas apresentados nas imagens parecem decorrer de deficiências do processo de digitalização, não sendo oriundos das fitas originais. Ademais, é importante ressaltar que o uso de CDs e DVDs como mídias de armazenamento é atualmente considerado uma prática de alto risco, devendo ser evitada – como aponta, inclusive, um estudo da UNESCO de 2006¹⁰. Técnicas mais

¹⁰ Risks Associated with the Use of Recordable CDs and DVDs as Reliable Storage Media in Archival Collections - Strategies and Alternatives. Disponível em:

profissionais e seguras visando a uma preservação de longo prazo devem ser consideradas. Para tanto, uma digitalização de maior qualidade, seguindo recomendações de associações internacionais¹¹, deve ser considerada, de modo que o conteúdo armazenado nas fitas VHS possa ser extraído adequadamente – e posteriormente preservado com segurança.

Diante da baixa expectativa de vida do formato VHS anteriormente apontada, é necessário que uma digitalização de qualidade das fitas seja realizada o quanto antes, tanto para uma extração profissional do conteúdo armazenado (anteriormente realizada em condições precárias, utilizando discos DVD-R) quanto, principalmente, para a devida preservação do mesmo. A digitalização também evitará o manuseio e a reprodução das fitas VHS, que, se executados inadequadamente, podem vir a danificar irreversivelmente as mídias. Caso uma digitalização de qualidade seja empreendida, outro aspecto a ser considerado é a possibilidade que os arquivos digitais podem vir a oferecer em termos do amplo acesso aos conteúdos – atualmente dependente, no Circo Voador, das restrições físicas do suporte DVD-R.

Considerando que as primeiras fitas VHS foram geradas em 1982, há exatos 30 anos, boa parte desse conteúdo já pode estar comprometida, de modo que medidas urgentes devem ser tomadas para que danos maiores não sejam incorporados à coleção. No que tange aos formatos de vídeo analógico como o VHS, o procedimento mais seguro, que vise a uma preservação de longo prazo, deve envolver a digitalização das fitas para formatos de arquivo digital, que por sua vez devem ser armazenados em sistemas digitais adequados e que incluam uma rotina eficiente de backups.

4. Fitas MiniDV: características do formato associadas a aspectos de preservação

Lançado em meados de 1990, o formato MiniDV foi ampla e velozmente adotado em todos os mercados, sobretudo os semiprofissionais e amadores. Empregando um sistema de

<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001477/147782e.pdf>. Acesso em: 06/04/2012. 2 Entre as associações voltadas para a propagação de práticas recomendáveis de preservação de documentos audiovisuais estão a International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA) e a Association of Moving Image Archivists (AMIA). No Brasil, é importante mencionar o trabalho que vem sendo desenvolvido pela Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros, pertencente ao Conarq (Conselho Nacional de Arquivos).

¹¹ Entre as associações voltadas para a propagação de práticas recomendáveis de preservação de documentos audiovisuais estão a International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA) e a Association of Moving Image Archivists (AMIA). No Brasil é importante mencionar o trabalho que vem sendo desenvolvido pela Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros, pertencente ao Conarq (Conselho Nacional de Arquivos).

compressão que utiliza uma taxa de transmissão de dados de 25Mbps (Megabytes por segundo), o MiniDV foi o primeiro formato de vídeo digital a ser amplamente disseminado.

O surgimento de formatos de vídeo digital, ainda que tenha trazido alguns benefícios notáveis no que tange à qualidade superior de som e imagem, não se traduziu necessariamente em materiais mais duráveis. Talvez à exceção da Beta Digital, que mais ou menos seguiu as características da sua similar analógica (Betacam), todos os demais formatos de vídeo digital também apresentam fragilidade em seus componentes, também requerendo, portanto, cuidados especiais.

Se nos detivermos no formato utilizado no Circo Voador, o MiniDV, pertencente à família DV (*digital video*), poderemos observar que se trata de um formato frágil, sobretudo por uma característica em específico referente à sua composição físico-química: sua camada de partículas magnéticas é composta de um componente chamado Metal Evaporado (ME), que, em linhas gerais, implica na ausência do aglutinante – importante componente que fixa as partículas magnéticas (onde residem o conteúdo) junto a uma camada de base. Os formatos DV de vídeo, apesar de serem digitais (carregando códigos binários), ainda se baseiam em estrutura magnética, com o agravante de não possuírem um aglutinante em sua composição. Desse modo, as fitas MiniDV também requerem muitos cuidados e devem receber dedicada atenção dentro de um planejamento de preservação. Como se tratam de mídias digitais, a operação a ser realizada para aumentar a expectativa de vida das fitas MiniDV não é a digitalização, mas a chamada captura ou transferência. O vídeo gravado em uma fita DV deve, portanto, ser capturado para um *software* dedicado a essa tarefa, e, ao final do processo (que ocorre em tempo real), um formato de arquivo deve ser gerado – para, em seguida, ser armazenado de preferência em um servidor seguro.

Tanto a natureza frágil da fita de vídeo digital MiniDV quanto a multiplicidade de problemas encontrados precocemente nas fitas as tornam um formato de risco elevado. Os aparelhos de reprodução, chamados *decks*, são atualmente abundantes – ainda que o rápido movimento de afastamento dos formatos de definição *standard* (como o MiniDV) em direção ao uso de formatos de alta definição deixe em aberto a questão da disponibilidade futura de equipamentos e peças. Ao contrário dos antigos equipamentos analógicos, os decks DV tem manutenção muito mais complicada, uma vez que certas peças não são reparadas, mas substituídas por inteiro. Em função disso, a disponibilidade de peças torna-se uma preocupação primordial. Embora o formato MiniDV ainda não esteja obsoleto, é por demais evidente a rápida transição em curso para os chamados formatos *tapeless* (que não utilizam fitas), tanto no mercado semiprofissional quanto no doméstico – antes dominados pelo

MiniDV. Experiências anteriores demonstraram que fabricantes em geral são extremamente velozes em cessar a produção de um formato tão logo o mercado comece a se encaminhar para um novo formato.

5. Presença de fatores de risco na coleção de fitas MiniDV do Circo Voador

Assim como as fitas VHS, as fitas MiniDV do Circo Voador também carregam conteúdo único, possuindo um grande valor histórico e cultural. A coleção de vídeo digital do Circo Voador consiste em cerca de 4.600 horas de gravação, registradas por técnicos diversos, que desde 2004 são responsáveis por gravar os shows que compõem a programação do Circo. De 2004 a 2009, todos os shows foram gravados em vídeo digital, no formato MiniDV. Contudo, por volta do ano de 2009, a partir da aquisição de uma câmera semiprofissional, os shows passaram a ser gravados, em sua maioria, no formato HDV – ainda que utilizando a mesma fita MiniDV como suporte.

Portanto, em linhas gerais, a partir dos diversos fatores acima apontados, se pode afirmar que as fitas MiniDV, bem como as fitas HDV, são suportes semiprofissionais bastante frágeis e que contam com baixa expectativa de vida, de algo em torno de cinco anos. Em função dessa fragilidade, devem merecer especial atenção as fitas mais antigas, gravadas a partir de 2004, para que sejam preservadas aquelas gravações que supostamente apresentam maior incidência de erros de som e imagem. Confirmando nossas previsões, testes de transferência digital foram realizados, sendo observado que recorrentes problemas de captura (conversão do sinal analógico para formato de arquivo digital) se apresentam em grande número, sobretudo nas fitas mais antigas, gerando interrupções e perda de frames – o que representa perda de conteúdo. São fitas que, desse modo, também necessitam de tratamento técnico emergencial, para que seu conteúdo seja preservado em um longo prazo.

6. Aspectos relativos ao armazenamento e à organização do acervo

O acervo de fitas do Circo Voador, tanto analógicas quanto digitais, encontra-se armazenado em uma sala de pequenas dimensões, de pé direito baixo, sem controle de temperatura e umidade, disposto em um armário de madeira – algo que vai contra os padrões arquivísticos atuais, uma vez que a madeira atrai cupins e micro-organismos, tem potencial higroscópico (absorção de umidade) além de ser um material de difícil higienização [foto 1]. Apesar de haver um aparelho de ar-condicionado instalado na sala em questão, optou-se por mantê-lo desligado, de modo a evitar variações bruscas de temperatura quando do

desligamento e religamento do aparelho. Ademais, o aparelho possui características domésticas, não contando com sistema de desumidificação próprio. A sala também não possui aparelhos desumidificadores, o que maximiza os riscos envolvidos na preservação dos documentos, uma vez que a alta umidade é condutora de processos extremamente danosos às fitas magnéticas – como a incidência de fungos e o surgimento de hidrólise, ambos podendo levar à perda de conteúdo gravado.

Outro problema identificado é a presença de um cano junto a uma das paredes da sala do acervo, o que pode danificar os documentos na eventualidade de um rompimento do material ou de uma infiltração [foto 2]. Também é importante mencionar que o acervo se localiza em uma construção sob o palco do Circo Voador [fotos 3 e 4], havendo um alto grau de vulnerabilidade em função de possíveis riscos decorrentes de chuvas abundantes ou quaisquer outros sinistros – apesar de não haver registro até a presente data de qualquer incidência nesse sentido.



Foto 1: armário de madeira contendo o acervo



Foto 2: à direita, aparelho de ar-condicionado e cano junto à parede



Foto 3: acesso sob o palco



Foto 4: corredor de acesso à sala do acervo

Quanto à identificação dos documentos, não houve uma padronização de nomenclatura das fitas, ficando patente que códigos inicialmente adotados foram sendo abandonados ao longo do tempo. Uma vez que há muitos shows ou eventos gravados a partir de mais de um equipamento de câmera, nem sempre ficam evidenciadas nessas fitas as devidas distinções dos registros de cada uma das câmeras. A ordenação das fitas segue o ritmo das gravações, de modo que a organização do acervo é mais ou menos estruturada a partir de uma ordem cronológica, de acordo com a entrada das fitas no acervo [foto 5]. Além de discos DVD-R armazenados em embalagens adequadas de polietileno, também foi possível encontrar, no armário do acervo, uma série de DVD-R's dispostos em pinos de plástico, organizados precariamente e muitas vezes sumariamente identificados [foto 6]. Foi possível perceber que grande parte dos DVD-R é composta de cópias digitalizadas das antigas fitas VHS – apesar da presença também de discos provenientes de origens diversas.



Foto 5: fitas MiniDV dispostas no armário do acervo



Foto 6: DVD-Rs armazenados em pino

7. Algumas conclusões

A partir do levantamento técnico realizado, é possível verificar que o acervo do Circo Voador requer cuidados emergenciais nos diversos aspectos relativos à preservação dos seus

documentos audiovisuais. Em um primeiro lugar, o acervo se compõe fundamentalmente de formatos de vídeo considerados frágeis, de difícil conservação, e que sofrem de iminente obsolescência. Muito em função de sua baixa expectativa de vida, tantos os formatos analógicos (VHS) quanto digitais (MiniDV) utilizados necessitam ser digitalizados e/ou convertidos para formatos de arquivo digital, sob pena de haver perdas substanciais de conteúdo. A digitalização, no entanto, deverá envolver estratégias eficazes de armazenamento digital, bem como políticas rígidas de backup, por meio da geração de fitas de dados LTO-5, além de HDs com sistema de espelhamento, redundância e detecção automática de falhas. Conforme acordo estabelecido entre as instituições, o *backup* do acervo ficará armazenado no próprio Circo Voador e também, como uma medida de segurança, no Museu da Imagem e do Som (MIS). Em segundo lugar, o acervo também apresenta frágeis estruturas de armazenamento quanto à sua documentação física, disposto em um ambiente sem qualquer controle climatológico e localizado em área vulnerável. Finalmente, outros aspectos também colocam o acervo sob risco, como a falta de critérios de organização, a ausência de uma base de dados que possibilite a identificação e a recuperação de informações, bem como toda a limitação referente ao acesso e à difusão dos documentos.

Todos esses fatores aqui relacionados devem ser considerados para que estratégias de preservação possam ser aplicadas de maneira eficaz, preferencialmente baseadas em padrões estabelecidos e que proporcionem resultados em um longo prazo. Uma vez que o Circo Voador abriga um acervo audiovisual de inestimável importância histórica e cultural, sobretudo no contexto da cidade do Rio de Janeiro, sua preservação deve ser colocada em alta conta, de modo a beneficiar o seu acesso por meio de futuras gerações.

Rio de Janeiro, 25 de outubro de 2012.

MARCO DREER BUARQUE

Especialista em preservação de documentos audiovisuais

ANEXO II

Parecer de avaliação do CONARQ sobre o Acervo Circo Voador.



PARECER Nº 24/2016

Manifesta-se sobre a declaração de interesse público e social do acervo arquivístico da Associação Circo Voador Atividades Culturais, Artísticas, Sociais e Ambientais.

1- APRESENTAÇÃO

A Portaria nº. 78, do Conselho Nacional de Arquivos - CONARQ, de 29 de julho de 2003, criou a Comissão Técnica de Avaliação, composta por Jayme Spinelli Júnior (titular) e presidente da Comissão e Maria de Fátima da Silva Morado (suplente), da Fundação Biblioteca Nacional; Beatriz Moreira Monteiro (titular) e Marcelo Nogueira de Siqueira (suplente) do Arquivo Nacional; Mônica Muniz Melhem (titular) e Cynthia Maria Aguiar Ferreira Lopes (suplente) do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) com o objetivo de realizar estudos para a declaração de interesse público e social de arquivos privados de pessoas físicas ou jurídicas que contenham documentos relevantes para a história, a cultura e o desenvolvimento nacional, tendo em vista a Resolução nº 17 de 25 de julho de 2003.

Por solicitação encaminhada ao CONARQ em 28 de maio de 2015 pela jornalista Maria Juçá Guimarães, representante legal da Associação Circo Voador Atividades Culturais

Artísticas, Sociais e Ambientais, foi instaurado o processo nº 08062-000002/2015-DV propondo a declaração de interesse público e social do acervo inicialmente composto de oito mil horas de gravação audiovisual, referentes aos registros de shows, entrevistas, bastidores e outras atividades artísticas e sociais.

Em 13 de agosto de 2015 os membros da Comissão Técnica de Avaliação, Jaime Spinelli Júnior e Marcelo Nogueira de Siqueira, realizaram visita técnica ao acervo, localizado na sede do Circo Voador, situado à Rua dos Arcos s/n, Centro – Rio de Janeiro – RJ.

2– O MÉRITO

2.1 – O Acervo

O acervo do Circo Voador é composto de documentos audiovisuais, sonoros, iconográficos e textuais, produzidos e acumulados desde sua inauguração, em 1982, até os dias atuais.

Produzido com o objetivo de registrar as atividades da instituição, que se tornaria um dos mais importantes espaços culturais do Rio de Janeiro e do país, este acervo pode ser considerado atualmente como uma das mais completas coleções audiovisuais voltada à música brasileira contemporânea.

Integram o acervo do Circo Voador registros que documentam artistas e grupos fundamentais para a música brasileira, a partir da década de 1980, como Barão vermelho, Blitz, Legião Urbana, Lobão, Paralamas do Sucesso, Ratos do Porão, entre outros; artistas já consagrados à época como Tim Maia, Jorge Benjor, Luiz Melodia, Luiz Gonzaga, Paulinho da Viola, Caetano Veloso, Elza Soares, Orquestra Tabajara, bem como de nomes que eclodiriam a partir da década de 1990 e depois, como Chico Science & Nação Zumbi, Planet Hemp, Seu Jorge, Criolo, entre tantos nomes que não param de surgir no cenário musical do país.

A maior parte do acervo é composto de registros em vídeo de shows realizados pelo Circo Voador de 1982 a 1997 (o Circo Voador ficou interditado por sete anos) e, após a reabertura em 2004, até hoje. O acervo é composto por registros sonoros e audiovisuais, fotografias, *releases*, filipetas, cartazes e recortes de jornais. As gravações incluem, além de shows propriamente ditos, imagens de passagem de som com músicos e bandas, entrevistas com artistas, imagens de bastidores das apresentações, e ainda registros de eventos culturais

relacionados às áreas de teatro, performance, poesia, literatura e artes em geral, realizados no Arpoador, onde a lona foi armada pela primeira vez e, posteriormente na Lapa, bairro de tradição boêmia localizado no centro histórico do Rio de Janeiro.

2.2 – Ficha Técnica

Acervo Arquivístico:

- **Gênero documental: Audiovisual**

Dimensão e suporte: 480 fitas VHS; 5.100 fitas mini-DV; 49 Tb de arquivos audiovisuais.

Datas limite: 1982 – 2016

Âmbito e conteúdo: Imagens de shows, eventos culturais, sociais e políticos, bastidores e entrevistas.

- **Gênero documental: Iconográfico**

Dimensão e suporte: 240 ampliações fotográficas e 40.010 fotografias digitais; 60 cartazes impressos e 1.000 cartazes digitais; 533 filipetas impressas e 2.150 filipetas digitais.

Datas limite: 1982 – 2016

Âmbito e conteúdo: Imagens de shows, eventos culturais, sociais e políticos, bastidores e entrevistas; conteúdo promocional e publicitário.

- **Gênero documental: Sonoro**

Dimensão e suporte: 300 MiniDisc

Datas limite: 2004 – 2016

Âmbito e conteúdo: Shows gravados

- **Gênero documental: Textual**

Dimensão e suporte: 50 releases impressos e 2.150 releases digitais; 341 clippings impressos, 992 clippings digitalizados, 52 CDs contendo clippings digitais.

Datas limite: 1982 – 2016

Âmbito e conteúdo: Informações, notícias e informes sobre shows e eventos.

2.3 - Propriedade do acervo

O acervo é de propriedade da Associação Circo Voador Atividades Culturais Artísticas, Sociais e Ambientais.

2.4 – Tratamento Técnico

O acervo encontra-se identificado, organizado de forma cronológica, acondicionado e com instrumentos de pesquisa que possibilitam o acesso aos documentos e informações neles contidas. O acervo audiovisual está descrito e indexado. Em 2012, foi implantado um banco de dados, em linguagem Delphi, para auxiliar na recuperação das informações.

2.5 – Condições de Acesso

O Circo Voador possui seu acervo organizado e com uma base de dados que possibilita o acesso ao acervo audiovisual, através de indexação de palavras chaves. A consulta é mediada através de agendamento prévio, sem cobrança de taxas. Os principais consulentes são jornalistas, mas o acervo também é pesquisado por documentaristas, estudantes e pelos próprios músicos retratados. A reprodução de documentos pode ser realizada através de autorização do Circo Voador, que informou sempre consultar as pessoas que aparecem nos registros. A reprodução é feita de forma digital.

2.6 – Condições de preservação do acervo

O estado geral de conservação do acervo arquivístico do Circo Voador é bom. Os documentos estão guardados em uma sala de trabalho que também funciona como depósito e que está localizada sob o palco principal. O referido espaço possui refrigeração 24 horas por dia, porém sem um monitoramento constante de temperatura e umidade. O ideal seria que o acervo estivesse custodiado em depósito específico que não fosse a sala de trabalho e que os backups fossem guardados em outro local, além de ser climatizado e com monitoramento de temperatura e umidade. O mobiliário de guarda, bem como o acondicionamento são bons e apenas funcionários qualificados são responsáveis pelo tratamento, manuseio e movimentação. Sugere-se, todavia, a aquisição de mapotecas para a guarda de cartazes e estantes de aço com pintura polimerizada para a guarda das fitas videomagnéticas e que estas devam estar acondicionadas verticalmente.

A partir do levantamento técnico realizado, é possível verificar que o acervo do Circo Voador requer cuidados em diversos aspectos à preservação de seus documentos audiovisuais. O acervo é composto fundamentalmente de formatos de vídeo considerados frágeis, de difícil conservação e que sofrem de iminente obsolescência. As fitas magnéticas VHS e MiniDV estão sendo digitalizadas e/ou convertidos para formatos de arquivo digital. Tal procedimento requer necessidades urgentes de envolver estratégias eficazes de armazenamento digital, bem como políticas rígidas de backup por meio da geração de fitas de dados LTO, além de HDs com sistema de espelhamento, redundância e detecção automática de falhas. Os arquivos digitais encontram-se armazenados no próprio Circo Voador, duplicados em HDs externos, e necessitam de um outro local para serem depositadas as cópias de segurança.

3 – O TITULAR

O Circo Voador foi fundado em 1982, tendo como primeiro endereço a Praia do Arpoador, em Ipanema, Rio de Janeiro, por artistas de teatro que ministravam cursos e faziam apresentações e que integravam o grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone e outros. Perfeito Fortuna, Patrícia Travassos, Evandro Mesquita, Regina Casé, Luis Fernando Guimarães e Hamilton Vaz Pereira são alguns de seus fundadores.

O primeiro grande evento foi a Surpreendamental Parada Voadora, uma grande caminhada artística que percorreu as ruas de Ipanema até chegar ao Arpoador, onde montaram uma lona azul e branco e iniciaram espetáculos teatrais. Após o grande sucesso que a iniciativa teve, uma ampla articulação foi realizada para que o Circo Voador tivesse um local definitivo. A Prefeitura do Rio de Janeiro, simpática a ideia cedeu um terreno baldio defronte aos Arcos da Lapa, local que à época encontrava-se subvalorizado. Em outubro de 1982, uma outra parada foi realizada, levando a lona do Circo Voador do Arpoador até a Lapa.

Concebido e administrado por Perfeito Fortuna, Maurício Sette, Marcio Calvão e José Carlo Fernandes, o Circo Voador foi pioneiro em iniciativas socioculturais no Brasil, pois aliava atividades artísticas com ações de cunho sociais, como a criação de creches, aulas de capoeira para a comunidade e parcerias com associações de moradores.

No campo cultural o Circo Voador apresentava-se como espaço de vanguarda para diversas manifestações artísticas, sobretudo a música, o teatro e a dança, tendo sido palco tanto para artistas e grupos iniciantes, como Barão Vermelho, Capital Inicial, Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, Engenheiros do Hawaii, Débora Colker, Intrépida Trupe etc, como

para artistas já consagrados como Ângela Maria, Cauby Peixoto, Luiz Gonzaga, Adoniran Barbosa e Orquestra Tabajara, que manteve sua Domingueira Voadora por quinze anos.

Em 1985 o Circo Voador promoveu caravanas pelo Brasil e em 1986, durante a Copa do Mundo, foi para o México levando duas centenas de artistas que apresentaram a arte brasileira.

Em 1996, após uma desavença com o então prefeito César Maia, o Circo Voador foi fechado em virtude de irregularidades apontadas pela Prefeitura. Em 2002, um movimento promovido por artistas e intelectuais ocupa o espaço onde funcionava o Circo Voador, que naquele momento era um canteiro de obras. Dois anos depois, em 2004, o Circo Voador é reconstruído no mesmo local na Lapa, após acordo com a Prefeitura. Com uma infraestrutura mais moderna sua capacidade aumenta para cerca de 2.800 pessoas em um espaço de cerca de 3.000 metros quadrados. Sua produção artística voltou a contemplar uma gama de atividades culturais além da música, como artes plásticas, artes cênicas, artes circenses e produção audiovisual, além de atividades voltadas para a educação e cultura.

4 - CONCLUSÃO

O acervo arquivístico do Circo Voador reflete a intensa e importante atividade cultural que a instituição teve, e ainda tem, na história contemporânea do nosso país, refletindo anseios sociais por mais liberdade e um avanço cultural de vanguarda que marcou o período de transição entre o final da Ditadura Militar brasileira e a redemocratização, na primeira metade dos anos 1980.

O rico registro audiovisual desse período é uma demonstração inequívoca que acervos de cunho cultural refletem questões sociais, políticas e de costume de toda uma geração, sendo de grande importância sua preservação e difusão, para que a sociedade possa observar e compreender tal período.

Registros audiovisuais são extremamente frágeis e é louvável o trabalho de registro, preservação, tratamento e disponibilização do acervo por parte do Circo Voador, principalmente por se tratar de um acervo ímpar, de registros únicos e de grande importância para a cultura nacional, pois mesmo sendo uma instituição localizada no Rio de Janeiro, toda uma geração de músicos e artistas, de todo o país, se apresentou por lá e foram perpetuados em registros objeto deste parecer.

Pela relevância que o referido acervo tem para a memória e história de nosso país, por sua importância cultural, por ser um acervo sem paralelo e, por estar sendo objeto de

programas de preservação e difusão, esta Comissão solicita que o plenário do CONARQ aprove a Declaração de Arquivo Privado de Interesse Público e Social para ao acervo arquivístico do Circo Voador.

Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2016.

Jayne Spinelli Junior
(Fundação Biblioteca Nacional)

Maria de Fátima da Silva Morado
(Fundação Biblioteca Nacional)

Beatriz Moreira Monteiro
(Arquivo Nacional)

Marcelo Nogueira de Siqueira
(Arquivo Nacional)

Cynthia Maria Aguiar Ferreira Lopes
(Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN)

Mônica Muniz Melhem
(Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN)