



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

CINEMA E AUDIOVISUAL

**MEMÓRIA SOCIAL E ARQUIVOS AUDIOVISUAIS LOCAIS
O CASO DO ACERVO CIRCO VOADOR**

REBECA RIBEIRO GOMES

Foz do Iguaçu
2021

**MEMÓRIA SOCIAL E ARQUIVOS AUDIOVISUAIS LOCAIS
O CASO DO ACERVO CIRCO VOADOR**

REBECA RIBEIRO GOMES

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Prof^a Dr^a Virginia Osorio Flôres

REBECA RIBEIRO GOMES

MEMÓRIA SOCIAL E ARQUIVOS AUDIOVISUAIS LOCAIS
O CASO DO ACERVO CIRCO VOADOR

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof^a Dr^a Virginia Osorio Flôres
UNILA

Prof. Dr. Bruno López Petzodolt
UNILA

Prof. Dr. Dinaldo Sepúlveda Almeida Filho
UNILA

Foz do Iguaçu, 29 de Maio de 2021.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao apoio de meus pais, Deuzenir e Flávio, ao longo dos anos da graduação que tornaram possível o desenvolvimento e conclusão do curso de Cinema e Audiovisual na UNILA.

Agradeço a Prof. Dr^a Virginia Osorio Flôres por despertar o interesse pela área da preservação audiovisual ao longo da graduação. Agradeço pela amizade e orientação deste trabalho com comprometimento e leveza nas reuniões a distância.

Agradeço ao Prof. Dr. Bruno López Petzoldt e o Prof. Dr. Dinaldo Sepúlveda Almeida Filho por aceitarem participar da banca examinadora.

Agradeço a Coordenação do Prof. Dr. Eduardo Dias Fonseca e da Prof^a Ester Marçal Fer pelo comprometimento na condução do curso de Cinema e Audiovisual da UNILA, em especial neste momento em que vivemos.

Agradeço aos docentes e discentes do curso que constroem e enriquecem as discussões dentro e fora de sala de aula.

Agradeço a Professora Tainá Xavier e sua família por me receberam tão bem em sua casa em Santa Teresa quando estive no Rio de Janeiro para realizar a pesquisa de campo durante o segundo semestre de 2019.

Agradeço a Carina Mesquita, Pedro Dias e Ruy Gardnier por me receberam no Acervo Circo Voador e colaborarem com o desenvolvimento da monografia.

Agradeço as amigas e amigos mais chegados pelo apoio e palavras afetuosas.

Agradeço, em especial, ao Raphael Khalil pelo companheirismo a distância que me brinda todos os dias, pelo entusiasmo e apoio na realização da monografia, pelas conversas, leituras e filmes deslumbrantes compartilhados neste semestre.

Agradeço ao Professor Antônio Prado do Colégio Politécnico Bento Quirino que durante suas aulas de geografia me apresentou o cinema como linguagem potente de expressão e educação do nosso tempo.

A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens.

Jacque Le Goff

GOMES, Rebeca Ribeiro. **Memória Social e Arquivos Audiovisuais locais**: o caso do Acervo Circo Voador. 2021. 49 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2021.

RESUMO

Nossa pesquisa se debruça sobre o Acervo Circo Voador, instituição de memória e preservação audiovisual, contendo diversos suportes, referentes a vários períodos do Circo Voador, lona cultural do Rio de Janeiro. Para a realização do estudo de caso do Acervo Circo Voador realizamos uma revisão bibliográfica sobre memória social com ênfase nas contribuições de Elizabeth Jelin para abordarmos a memória como ferramenta teórico-metodológica na argumentação e enquanto categoria social. Outro conceito fundamental para nosso trabalho é o de lugares de memória de Pierre Nora para a caracterização do contexto de ampliação da noção de memória e patrimônio cultural que passa a incluir o audiovisual como um documento histórico a partir dos anos 1980, década de início das atividades do Circo Voador e dos registros de seus eventos. O objetivo de nossa análise é informar a respeito da pertinência dos registros audiovisuais para a memória social e identidade cultural carioca e brasileira através do Acervo Circo Voador, acervo audiovisual local.

Palavras-chave: Acervo Circo Voador, memória social, lugares de memória, acervos locais, preservação audiovisual.

GOMES, Rebeca Ribeiro. **Memoria Social y Archivos Audiovisuales**: el caso del Acervo Circo Voador. 2021. 49 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2021.

RESUMEN

Nuestra investigación está dedicada al Acervo Circo Voador, institución de memoria y preservación audiovisual, conteniendo diversos soportes, referentes a varios periodos del Circo Voador, espacio cultural de Río de Janeiro. Para la realización del estudio de caso del acervo realizamos una revisión bibliográfica sobre memoria social con énfasis en las contribuciones de Elizabeth Jelin, para abordar la memoria como herramienta teórico metodológica en la argumentación y simultáneamente como categoría social. Otro concepto fundamental en nuestro trabajo es lugares de memoria de Pierre Nora para la caracterización en el contexto de ampliación de la noción de memoria y patrimonio cultural que pasa a incluir el audiovisual como un documento histórico a partir de los años 80, década en que inician las actividades del Circo Voador y de los registros de sus eventos. El objetivo de nuestro análisis es informar respecto de la pertinencia de los registros audiovisuales para la memoria social e identidad cultural carioca y brasileira a través del Acervo Circo Voador, archivo audiovisual local.

Palabras clave: Acervo Circo Voador, memoria social, lugares de memoria, archivos locales, preservación audiovisual.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Acervo Circo Voador no Rio de Janeiro.....	6
Figura 2: Gaveta de MiniDV's do Acervo Circo Voador no Rio de Janeiro.....	7
Figura 3: Armário com suportes magnéticos do Acervo Circo Voador.....	8
Figura 4: Catálogos 1982/1997 e 2004/2009.....	9
Figura 5: Variados suportes digitais do Acervo Circo Voador.....	19
Figura 6: Programa Circo Voador no Ar #8 Refavela40.....	32
Figura 7: Alimentação de vídeo do Acervo Circo Voador.....	33

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1. A MEMÓRIA SOCIAL NO ACERVO CIRCO VOADOR.....	5
1.1. MEMÓRIA E SOCIEDADE.....	10
1.2. LUGARES DE MEMÓRIA.....	13
1.3. AMADORISMO E COTIDIANO.....	16
2. ACERVOS AUDIOVISUAIS LOCAIS.....	20
2.1. OS DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS COMO FONTES DA HISTÓRIA.....	23
3. DO HISTÓRICO VERÃO DE 1982 AO CIRCO VOADOR NA LAPA.....	24
3.1. ROCK VOADOR, ESPAÇO DE LANÇAMENTO E RENOVAÇÃO NA MÚSICA BRASILEIRA NOS ANOS 1980/1990.....	27
3.2. INTERDIÇÃO E RECONSTRUÇÃO DO CIRCO VOADOR (1996-2004).....	28
3.2.1. Nova Lona, Mesmo Conceito.....	30
3.3. MARÇO DE 2020 E O CIRCO VOADOR NO AR.....	31
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	35
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	39

INTRODUÇÃO

A construção de arquivos audiovisuais é uma preocupação no Brasil desde o início do Século XX com a chegada dos primeiros dispositivos de registro (SOUZA, 2009). No entanto, a concretização de ações para o pleno funcionamento dessas instituições é tardio e persiste precário ainda hoje (MENEZES, 2020). A fundação da Cinemateca Brasileira na cidade de São Paulo por Paulo Emilio Salles Gomes em 1946 coloca em evidência a dimensão histórica dos documentos audiovisuais produzidos no país. Portanto, “trata-se de dar a essa fonte talvez privilegiada da história a mesma autoridade, a mesma existência oficial, o mesmo acesso que aos outros arquivos já conhecidos.” (MATUSZEWSKI, 1898, p.1)

O debate em torno da relevância histórica do audiovisual em sua forma documental e ficcional durante a segunda metade do Século XX, a ampliação da noção de patrimônio cultural, a preocupação com a salvaguarda das memórias sociais e o barateamento das tecnologias de registro a partir dos anos 1980 formaram um contexto favorável para a criação de acervos audiovisuais locais no país. Tais arquivos operam em nível regional ou municipal para atender as necessidades da instituição cujos objetivos são específicos. São acervos com capacidade de estabelecer vínculos com as comunidades a sua volta e dessa forma manter um diálogo baseado nos interesses comuns em torno do que deve ser preservado por tratar, no mínimo, de uma questão identitária. Coleções particulares formadas por documentos de interesse coletivo, se tornam parte de um arquivo e o acesso passa ser público. Tais arquivos são comuns em bibliotecas, instituições culturais, educativas e departamentos municipais (EDMONDSON, 2013). Entre nós encontramos exemplos de demandas locais como o Centro Cultural Cartola, a Fundação Teixeira, a Cinemateca da UFPE e o LUPA (Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual da UFF)¹, apenas para citar alguns. Num país de dimensões continentais, cada vez mais os acervos regionais têm demonstrado sua eficácia, não só por dizer respeito àquelas comunidades, mas também porque trabalham

1 O Centro Cultural Cartola localizado no bairro da Mangureira no Rio de Janeiro dedica-se a preservação e difusão da memória de Angenor de Oliveira, o Cartola, poeta e um dos ícones da música popular brasileira. A Fundação Teixeira em Porto Alegre preserva a memória de Vitor Mateus Teixeira, cantor, compositor, radialista, cineasta e um dos mais relevantes artistas da música gaúcha. A Cinemateca da UFPE estabelecida em Recife é um projeto que visa preservar as matrizes digitais, o Cinema Pernambucano e o Repositório Institucional da Universidade. O LUPA, é um laboratório de preservação vinculado ao Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF) com o objetivo de apoiar as atividades de ensino, pesquisa e extensão da preservação audiovisual no Departamento.

em intercâmbio com outros acervos, participando de trocas e serviços sem precisar arcar com os custos de todos os equipamentos necessários, principalmente quando se fala em restauração analógica e scanner de alta resolução.

O surgimento de acervos audiovisuais locais traz à tona a problemática entre memória e sociedade, na medida em que diversos grupos sociais passam a se interessar pelos documentos ali depositados e, neste movimento, fortalecem um estado de pertencimento coletivo em torno de algo que lhes dizem respeito. Nesse sentido, surgem algumas perguntas. O que são as memórias, em que tempo e espaço elas são retomadas, quem são os indivíduos e grupos envolvidos, quais as motivações dessas reconstruções e de que formam são feitas?

Esta monografia pretende realizar, primeiramente, uma revisão bibliográfica sobre memória social para em seguida explorar sua relação com os arquivos audiovisuais locais e sua importância na questão da identidade cultural através do estudo de caso do Acervo Circo Voador. Em um primeiro momento, as contribuições de Elizabeth Jelin, socióloga argentina, sobre memória social serão consultadas para definir o conceito amplamente utilizado ao longo do texto. Em seguida, os aportes de Pierre Nora, sociólogo francês, sobre as diferenças entre as categorias de história e memória serão apresentadas com o intuito de analisar a expressão lugares de memória, criada por Nora, por considerar a pertinência destes conceitos para nosso trabalho. As entrevistas realizadas com a equipe do Acervo Circo Voador são fontes primárias usadas por nós, o livro de memórias escrito por Maria Juçá e os catálogos² produzidos pela equipe do Acervo são fontes secundárias específicas e amplamente utilizadas.

Através da análise das categorias citadas será possível realizar o estudo de caso do Acervo Circo Voador, um acervo local recente instalado no porão do Circo Voador no Rio de Janeiro. Trata-se de uma instituição de memória cujos objetivos são salvaguardar as coleções audiovisuais formadas por registros de eventos realizados no Circo Voador há mais de 30 anos e difundir a memória social que consolida parte da identidade cultural carioca e brasileira.

O Circo Voador é uma lona cultural inaugurada como projeto temporário na praia do Arpoador no bairro de Ipanema durante o Verão de 1982. A recepção positiva entre os artistas e público o transformou em um espaço cultural permanente na Lapa, no

2 Catálogo 1982/1996 disponível em:
<https://issuu.com/acervocircovoador/docs/catalogo_acervo_cronologia_catalogo/202>
Catálogo 2004/2009 disponível em:
<https://www.circovoador.com.br/api/wp-content/uploads/2017/acervo-circovoador_2004-2009.pdf>

centro do Rio de Janeiro em outubro do mesmo ano. De 1964 a 1985, as eleições diretas foram suspensas, o Brasil esteve imerso em uma ditadura militar e a população viveu em uma inexistente liberdade de expressão, censuras aos meios de comunicação, perseguições políticas, assassinatos e desaparecimentos realizados pelos militares brasileiros. Neste contexto, o Circo atuou como um espaço libertário de encontro e reivindicação da juventude através das mais diversas expressões artísticas. Ao mesmo tempo em que foi palco de renovação da música brasileira através do lançamento de novas bandas no projeto Rock Voador durante os anos 80.

Desde o surgimento do Circo Voador no Arpoador, seus eventos e atividades são registrados em diversos suportes audiovisuais por amadores e profissionais presentes na plateia dos eventos. Estes registros passaram a fazer parte da coleção pessoal de Maria Juçá, diretora do Circo, até a criação do acervo em 2008. O Acervo Circo Voador enquanto objeto de pesquisa, mostrou-se um forte elemento de memória social, de dimensão da cultura e da história popular carioca, podendo enriquecer a bibliografia disponível e preencher possíveis lacunas de informação sobre o tema. Os artigos e monografias acessíveis sobre o Acervo Circo Voador desenvolvem-se no campo da biblioteconomia e da museologia ao analisar aspectos relevantes para a gestão da informação no Acervo. As exceções são um artigo sobre o design gráfico do Circo Voador durante os anos 80 e a tese de mestrado de Carina Mesquita, coordenadora do Acervo, cuja pesquisa em andamento analisa as representações da identidade cultural carioca a partir dos registros. A dissertação de mestrado de Adam Tommy Vasquez Vidal³ informa sobre o primeiro período do Circo Voador. Apesar de haver uma lacuna de pesquisa a partir de 2004, o livro de memórias escrito por Maria Juçá, *Circo Voador A Nave*, abrange o período de 1982 a 2013, sendo este último o ano de publicação do livro. Já o nosso estudo, se debruça sobre o Acervo do Circo, instituição de guarda e memória do Circo Voador, bem como perpassa por um panorama histórico sobre diferentes períodos do Circo buscando relacionar os conceitos, anteriormente, desenvolvidos percorrendo cronologicamente a história da lona cultural.

A presente monografia surge como proposta original de informar e refletir sobre a memória social dentro de instituições de memória cuja documentação de caráter regional possui uma dimensão coletiva por envolver a história de um espaço cultural frequentado pelos mais diversos grupos de expressão artística. No primeiro capítulo,

3 Ver VIDAL, Adam Tommy Vasquez. História do Circo Voador: Cultura, Sociedades e Democracia no Brasil contemporâneo 1982/1996. 2006. Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado Instituto de Filosofia e Ciências Sociais UFRJ).

realizamos uma revisão bibliográfica do conceito de memória social a partir das contribuições de Elizabeth Jelin, em seguida apresentamos o conceito em torno dos lugares de memória conceitualizado por Pierre Nora e discutimos a respeito dos registros amadores e o interesse pelo cotidiano, uma vez que os registros do Acervo Circo Voador possuem esse interesse. No segundo capítulo, definimos os acervos audiovisuais locais e conceitualizamos os documentos audiovisuais como fontes da história. Por fim, no último capítulo realizamos um recorrido cronológico através da história do Circo Voador que revela o quão complexo e diverso é o Acervo.

1. A MEMÓRIA SOCIAL NO ACERVO CIRCO VOADOR

No dia 21 de outubro de 2019 chego ao Circo Voador por volta das 14 horas para uma visita técnica⁴, Pedro, um dos museólogos do Acervo me espera próximo ao portão e me convida para entrar e conhecer o espaço. A pista e o palco que durante as noites recebe um fervoroso público e distintos artistas, estão ocupados por colchonetes e participantes do grupo Acrobacia Aérea no Circo Voador. Enquanto coreografam em tecidos multicoloridos amarrados nas estruturas metálicas, algumas pessoas fazem registros das atividades com celulares e câmeras de vídeo. Prática comum de representação que se desloca do âmbito doméstico (privado) para a esfera pública, impulsionada pelo barateamento das tecnologias portáteis de registro e acesso às redes sociais na internet (MACHADO, 2017). Plataformas digitais como *Instagram*, *TikTok* e *Facebook* são amplamente utilizadas por realizadores amadores e profissionais em busca de maior visibilidade para suas atividades, como é o caso do grupo Acrobacia Aérea no Circo Voador. Além de veicular a intimidade do próprio cotidiano como fazem as celebridades, influenciadores digitais e usuários comuns em busca de notoriedade, contratos ou simplesmente o compartilhamento de sua imagem com seus seguidores.

Ao descer para o subsolo Pedro abre uma porta onde a equipe de comunicação trabalha em uma pequena sala que pausa suas atividades para me cumprimentar. Em seguida abre a porta ao lado e me convida a entrar em uma sala (Figura 1) maior que a primeira com um pé direito de 2,5 metros onde trabalham a museóloga Carina Mesquita e o pesquisador Ruy Gardner nas mesas dispostas nas laterais da sala.

4 No segundo semestre de 2019, esta pesquisa foi contemplada por um edital de apoio financeiro ao TCC promovido pela UNILA. Com o auxílio concedido pude viajar ao Rio de Janeiro para conhecer o Circo Voador, para realizar visitas técnicas ao Acervo do Circo Voador e entrevistar os funcionários do espaço.

Figura 1: Acervo Circo Voador no Rio de Janeiro.



Fonte: MESQUITA, Carina (2018).

No espaço, constantemente, climatizado a 20°C sob o palco do Circo Voador funciona um pequeno servidor onde a informação digital é armazenada. Uma caixa transparente repleta de Hard Drives externos está sobre uma espaçosa mesa ao centro, uma estante de madeira com gavetas de fitas Mini Dvs (Figura 2) identificadas por etiquetas informando o período de registro correspondente, na estante ao lado uma série de fitas VHS organizadas por números e pilhas de DVDs também identificados. Em uma estante branca do outro lado da sala ficam armazenados os materiais gráficos como pôsteres e filipetas de divulgação.

Figura 2: Gaveta de MiniDV's do Acervo Circo Voador no Rio de Janeiro



Fonte: MESQUITA, Carina (2018)

As atividades de catalogação do material deste acervo foram iniciadas em 2008 e retomadas em 2011 a partir da consolidação de uma equipe que passa a usar a sala descrita para as atividades arquivísticas. O processo de preservação do Acervo começa pelos registros em fitas magnéticas (Figura 3) da primeira montagem do Circo no Arpoador no início dos anos 1980, por serem suportes já obsoletos com risco de degradação e crescente dificuldade em encontrar tecnologias de leitura. O contexto favorável de acesso as mídias portáteis foi crucial para a realização de registros não só por amadores em vídeo e fotografia pelo público, mas também por profissionais como Sérgio Péo, cineasta que na época era casado com Maria Juçá.

Figura 3: Armário com suportes magnéticos do Acervo Circo Voador



Fonte: MESQUITA, Carina (2018)

A popularização das mídias e a participação de Sérgio Péo nestas gravações permitiu com que Maria Juçá acumulasse um arquivo pessoal formado de volumosas caixas repletas de variados suportes de vídeo, fotografias, filipetas, uma série de materiais correlatos⁵ ligados aos eventos no Circo Voador. A partir dessa documentação, a equipe formada por Marco Dreer, especialista em acervos audiovisuais, Nauara Morales, museóloga, e Ruy Gardnier, pesquisador e crítico de cinema, deram início a um extenso trabalho de catalogação cujo resultado foi publicado em 2015.

A criação e manutenção de um arquivo não é espontânea, mas incentivada por contextos regionais e locais que motivam a instituição, que por sua vez, decide e seleciona quais documentos serão preservados como parte de suas representações históricas (NORA, 1993). Durante 26 anos as memórias do Circo Voador não puderam ser organizadas, rememoradas e simbolizadas pelas inúmeras questões administrativas enfrentadas durante 1982/1996 que advieram de seu fechamento. Este fato demandou esforços contínuos até a reabertura da lona em 2004, período em que a produção da casa precisou criar uma situação financeira favorável para viabilizar o funcionamento do Acervo em 2011. Através de um edital de apoio da Prefeitura do Rio de

⁵ De acordo com a ABPA (2016), os materiais correlatos são os documentos textuais e iconográficos que informam sobre os contextos e modos de produção das obras audiovisuais.

Janeiro, foi possível produzir dois catálogos (Figura 4) que organizaram a atividade da instituição, dessa forma observamos como são importantes as políticas para a memória audiovisual.

Figura 4: Catálogos 1982/1997 e 2004/2009



Fonte: MESQUITA, Carina (2018)

Havia por um lado vontade em comemorar suas inúmeras memórias e, por outro, necessidade de usar os vídeos e fotografias para comunicação nas redes sociais. O aniversário de 30 anos aglutinou esses desejos e possibilitou a consolidação do Acervo em 2011, a publicação em 2013 do livro biográfico “Circo Voador: A Nave” escrito por Maria Juçá e o lançamento do documentário “Circo Voador: A Nave”⁶ realizado por Tainá Menezes em 2015.

A organização dos registros das atividades do Circo Voador foi realizada através de consultas aos documentos audiovisuais e gráficos guardados por Juçá e pelos centros de documentação dos jornais e emissoras televisivas. A partir da reunião de ‘restos coletivos’ (NORA, 1993) é que um pequeno arquivo dá início ao processo de

6 CIRCO Voador: A Nave. Direção de Tainá Menezes. Rio de Janeiro. Kanoa Filmes e Circo Voador. 2015. (134 min.) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pi7QQzJeKzo&ab_channel=CircoVoador>

rememoração institucional no que pode haver de mais sensorial e concreto no registro audiovisual, assim é o Acervo do Circo Voador.

Como os vestígios documentais não preenchem todas lacunas sobre o cotidiano da casa, a realização de entrevistas feitas pelo Acervo com os artistas ou pessoas presentes nos eventos foi essencial para informar sobre acontecimentos e esclarecer dúvidas sobre músicas tocadas não identificadas e o lançamento de alguma banda. Segundo Jelin (2002), o processo subjetivo da recordação aproxima a memória da história à medida que se busca de maneira objetiva, através do relato, o que não foi registrado.

1.1. MEMÓRIA E SOCIEDADE

A pluralidade e transversalidade são características das pesquisas sobre memória social, um conceito em trânsito entre as ciências humanas. Plural, dada a impossibilidade de elaborar uma única e inequívoca definição (JELIN, 2002) e transversal por incorporar saberes científicos da história, ciências políticas, psicologia, linguística e filosofia para a abordagem do tema (MOURA, 2012).

Elizabeth Jelin (2002), socióloga argentina, propõe duas possibilidades para o estudo da memória social, a primeira, como ferramenta teórico-metodológica a partir de diferentes disciplinas e campos de estudo. A segunda como categoria social na qual se declaram os atores sociais, seu uso político, as conceitualizações e crenças do senso comum. Enquanto ferramenta teórico-metodológica encontramos pertinente a realização de uma pesquisa acadêmica pela utilidade dos aportes científicos na argumentação e enquanto categoria social para a realização do estudo de caso do Acervo Circo Voador.

Ao nos referirmos a memória, estamos afirmando que existem sujeitos, conteúdos e espaços-tempo envolvidos em construções colaborativas de eventos passados (JELIN, 2002). A memória social surge como uma categoria vinculada as ideias de identidade cultural (MOURA, 2012), como se fossem opostas às memórias pessoais, relatos orais e entrevistas, vestígios erroneamente descartados pela história. Discordamos dessa visão, uma vez que as memórias individuais e sociais são compartilhadas e sobrepostas continuamente. Apesar de os indivíduos responsáveis por seus relatos pessoais estarem envolvidos em um subjetivo processo de rememoração

baseado em narrativas, emoções e lacunas, quando essas diversas memórias passam a ser compartilhadas forma-se um conjunto de memórias de um grupo cuja identidade é o fio condutor. No caso do Acervo Circo Voador, a identidade cultural geracional, ou não, do público frequentador, pode ser vista como uma categoria de interesse coletivo. Ou seja, aspectos sociais que surgem da identificação e pertencimento dos indivíduos a uma certa cultura (HALL, 2006) como o gosto comum pela diversidade musical, o encontro entre distintas gerações no Circo em sábados de Rock ou Funk e domingos de Gafieira no Circo. Ou ainda um apreço pelo improvisado como um hábito comum do público descrito pela sambista Teresa Cristina, em entrevista para o livro *Circo Voador: A Nave*: “Quem nunca olhou pro lado e perguntou: Quem está no Circo hoje? Bora lá?” (JUÇÁ, 2013, p. 601)

Jelin, nos recorda que “nunca estamos solos”, mas inseridos em contextos sociais e, portanto:

Estos procesos, bien lo sabemos, no ocurren en individuos aislados sino insertos en redes de relaciones sociales, en grupos, instituciones y culturas. De inmediato y sin solución de continuidad, el pasaje de lo individual a lo social e interactivo se impone. Quienes tienen memoria y recuerdan son seres humanos, individuos, siempre ubicados en contextos grupales y sociales específicos. Es imposible recordar o recrear el pasado sin apelar a estos contextos. (JELIN, 2002, p. 20)

As abordagens clássicas da memória social conduzidas por Maurice Halbwachs⁷ foram pensadas em torno de quadros sociais. Nesta perspectiva, o contexto das memórias individuais são determinados por uma certa visão de mundo, valores e necessidades pertencentes a uma coletividade. Apesar de suas pioneiras contribuições, a característica estática de um quadro para abordar uma matéria complexa e transversal como a memória informa as limitações no ponto de vista da sociologia clássica sobre o assunto. O Estado, a classe social, a religião e a família são alguns dos produtores sociais responsáveis por caracterizar esses marcos que darão sentido as memórias. Os produtores sociais citados delimitam constantemente, de cima para baixo, os sentidos que as memórias terão conforme os interesses na disputa pelas narrativas históricas. Por outro lado, não são estáticos e tomam novas formas de acordo com cada tempo histórico. Logo, a memória adquire caráter de reinvenção a partir de várias perspectivas distintas, não de lembrança já que seu referencial está em trânsito, no entanto, todo relato

⁷ Sociólogo francês responsável por conduzir os primeiros debates em torno da memória social e memória coletiva nas publicações *Os quadros sociais da memória* (1925) e *A memória coletiva* (1950).

incompatível a esse padrão pode vir a ser esquecido ou negado por outros (NAMER, 1994, apud. JELIN 2002).

Outro ponto crucial do pensamento de Halbwachs é a memória coletiva, relevante para a abordagem da memória social. Para Jelin (2002), o conceito pode ser problemático quando a memória coletiva é entendida através de um olhar durkheimiano (abordar os acontecimentos como objetos) e passa a ser uma entidade própria que existe separada dos sujeitos. É interesse do nosso trabalho, a memória coletiva que se caracteriza pelo compartilhamento e sobreposição, como resultado de múltiplas interações (JELIN, 2002), o Acervo Circo Voador é um caso desse tipo de processo. Assim como abordar a memória como uma questão imaterial, simbólica e funcional através da expressão lugares de memória de Pierre Nora. Além de depender dos contextos sociais em que os sujeitos estão inseridos, o processo de construção da memória acontece em um espaço e tempo específicos. Trata-se de duas convenções culturais interligadas que determinam o “quando” e “onde”, os sujeitos e os conteúdos das memórias sociais vieram à tona. O tempo em sua instância passada, objeto exclusivo da memória (RICOEUR, 2007), o lugar geográfico e de memória são entendidos como categorias organizadoras e indissociáveis dos eventos e relatos compartilhados. Determinadas épocas e espaços funcionam como motivações para construção da memória, como aniversários, celebrações públicas e os próprios monumentos.

Por fim, trata-se do que será lembrado e o que muitas vezes não é recuperado por esses sujeitos uma vez que, “abordar la memoria involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también hay emociones. Y hay también huecos y fracturas.” (JELIN, 2002, p. 17). Ou seja, as memórias são formadas por múltiplos aspectos subjetivos responsáveis por tensionar as disputas nos processos de reconstrução das memórias.

As memórias, apesar de compartilhadas e sobrepostas também são de caráter individual, portanto, buscar quantificar o que será lembrado e o que dará lugar a certas lacunas não é o bastante para a construção da memória. Para Jelin (2002), é fundamental buscar o como e quando tais processos acontecem já que se trata de uma questão simbólica, afetiva e que contribui para a compreensão da memória social e das identidades das coletividades.

Ao analisarmos teórica e metodologicamente a memória social a partir destes quatro elementos interligados entre si (sujeitos, conteúdos, tempos e espaços) torna-se possível entendê-la como uma categoria social com potencial de rememorar

passados e identidades coletivas. Um conceito que resulta da influência direta de inúmeros atores sociais como o Estado, as classes sociais em relação aos sujeitos, os conteúdos, o tempo e espaço. Por ser um resultado dessa complexa teia social, é relevante que a reconstrução da memória seja realizada sem intermediários com traduções pretensiosas e preconceituosas (NOGUEIRA, 2016). A memória social também possui dimensões de projeto político com potencial de consolidar assim como questionar, resgatar e criar identidades de certas coletividades em meio a disputas por diferentes versões da história a serem contadas.

Os documentos que integram os acervos locais passam a ser potentes lugares de memória, como conceituado por Pierre Nora, onde múltiplos grupos, muitas vezes à margem, possam organizar sua memória social com maior autonomia e integração com a comunidade que os envolvem.

1.2. LUGARES DE MEMÓRIA

Existe uma relação antiga e próxima entre história e memória que ao ser retomada através de novas contribuições teóricas em diferentes contextos históricos, questiona as abordagens tradicionais da história e da memória (NORA, 1999). Como os limites entre os termos não são intuitivos, se faz necessária a recontextualização do conceito de memória em relação ao de história, para analisarmos a expressão lugares de memória, fundamental para o desenvolvimento da problemática entre memória social e o Acervo Circo Voador.

Em 1984, Pierre Nora, historiador francês, realiza algumas reflexões a partir de um novo contexto de valorização patrimonial após a *Convenção sobre a salvaguarda do patrimônio mundial, cultural e natural* da UNESCO em Paris no ano de 1972. O resultado da reunião foi o estabelecimento de parâmetros, definições, diretrizes e normativas entre os Estados participantes sobre patrimônio cultural e natural. A partir de um novo ponto de vista, o encontro inspira uma onda global “[...] a partir da valorização de objetos, na maior parte das vezes, então, desprezados pela disciplina histórica” (NORA, 1999, p. 14). Essa nova possibilidade se refere a um movimento simultâneo de aceleração da história (NORA, 1993) resultado das deliberações da Convenção da UNESCO em 1972, ao desenvolvimento e uso de novas tecnologias acessíveis de registro e a discussão sobre a validação de documentos históricos em novos suportes. A

partir do acesso às primeiras mídias portáteis de vídeo e fotografia acontece uma expansão de inúmeras coleções particulares e o ritmo de registros aumenta exponencialmente, o que demonstra um interesse generalizado em esferas nacionais e locais pela história e pelos vestígios. Além do favorável contexto tecnológico, Pierre Nora atribui essas mudanças a uma constante ameaça social de esquecimento que leva a uma vontade coletiva de documentar exaustivamente todos os eventos, mesmo o registro total não sendo possível.

Suas considerações foram publicadas no texto *Entre memória e história: a problemática dos lugares* cuja discussão gira em torno dos conceitos de história e memória a partir da revisão da ideia de patrimônio e o surgimento da expressão, lugares de memória. Primeiramente, ele estabelece uma relação de oposição e ruptura entre os dois conceitos:

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. [...] É um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente [...] Emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. (NORA, 1993, p.9)

Por outro lado, a história é o conhecimento sobre eventos passados a partir de determinados pontos de vista, portanto, uma representação relativa que necessita uma série de análises e abordagens críticas a seu respeito (NORA, 1993). Diferente da memória que se reinventa no presente pela atuação de distintos grupos, a história se deposita em documentos que dependem de contextos históricos favoráveis para despertar o interesse desses mesmos grupos. Com a aceleração da história descrita por Nora, o conceito de história se desloca e a memória passa a ser tomada como história, em resposta a criação de arquivos oficiais e não-oficiais em uma inédita vontade de memória. “Passou-se, muito bruscamente, de uma concepção muito restritiva dos monumentos históricos, com a convenção [da UNESCO] sobre os sítios [arqueológicos] de 1972, a uma concepção que, teoricamente, não poderia deixar nada escapar.” (NORA, 1993, p. 16). No entanto, as lacunas históricas estão constantemente presentes visto que não é possível arquivar todos os acontecimentos, mas reinventar uma memória a partir das ausências. É neste contexto em que ele apresenta o conceito de *lugares de memória* ao afirmar que: “Os lugares de memória são, antes de tudo, restos” (NORA, 1993, p. 12)

que “[...] nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais.” (NORA, 1993, p. 13).

A partir dos vestígios, sejam narrativos como relatos da memória oral ou materiais como documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros, é que um lugar de memória passa a poder ser construído. Mas não só, é também a partir da urgência em preservar e dar a ver em um espaço, a memória responsável por unir e identificar determinados grupos. Os lugares de memória são aqui entendidos e delimitados por questões metodológicas como os arquivos documentais, no caso os materiais do Acervo Circo Voador, o espaço físico do Acervo e as memórias acessadas através dos documentos. No entanto, a definição presente nos textos de Nora é abrangente, abarcando desde depósitos de arquivos, os documentos e até gestos como um minuto de silêncio, simbólico ritual que evocaria a ausência dos homenageados. Segundo Nora (1993), são lugares, simultaneamente, materiais, simbólicos e funcionais em diferentes graus. Funcionais por serem suportes diversos como audiovisuais, escritos e sonoros, responsáveis por materializar e transmitir as memórias. Materiais pelas lembranças estarem envoltas em disputas materiais quando entendemos que as memórias também fazem parte de um capital cultural. Mas também imateriais pois segundo Nora (1999), todos os lugares de memória são imateriais, caso contrário os acervos não seriam necessários já que os diversos memoriais bastariam. Ou seja, os lugares de memória foram conceitualizados para dar a ver o significado intangível dos objetos. Por fim, lugares simbólicos uma vez que representam eventos vividos por um grupo restrito, buscam também identificar-se com uma maioria que não esteve presente, mas que se sente caracterizado por eles.

Para Nora, os lugares de memória dependem das vontades de memória social onde “[...] os grupos sociais que atribuem sentido, que conferem um determinado valor a feitos, fatos e artefatos, que passam, então, a ser usados para ativar memórias” (BEZERRA, 2020, p. 316). E ao atribuir estes aspectos aos documentos, independente de sua natureza, passam a ter usos específicos e significados para os grupos que os preservam. Além de simbólicos, materiais e funcionais, eles também são geográficos, pois as memórias estão vinculadas a um espaço específico. É importante ressaltar que os lugares de memória estão constantemente em mudança devido a sua relação de

proximidade com o presente, em busca de significações, e o diálogo com demais instituições de memória (NORA, 1993).

Os lugares de memória conceituados por Pierre Nora também são formados por sujeitos, conteúdos, espaços e tempos, como as memórias definidas por Elizabeth Jelin. Os documentos sonoros, visuais, fotográficos e audiovisuais não são desprovidos de contexto, pelo contrário, a partir de um determinado tempo histórico é que os registros passam a ter sentido uma vez que fazem parte de uma realidade que também é conformada por esses registros (MACHADO, 2017). As imagens audiovisuais, assim como os sujeitos presentes nelas, são tão relevantes quanto quem as realizou, uma vez que, a forma dos documentos depende das motivações e pontos de vista dos sujeitos que estavam gravando. No caso do material do Acervo Circo Voador, estes conteúdos são formados pelas escolhas de quem estava por trás de uma câmera fotográfica ou de vídeo e de um gravador em determinado momento:

É antes de tudo, uma memória, diferentemente da outra, arquivística. Ela se apoia inteiramente sobre o que há de mais preciso no traço, mais material no vestígio, mais concreto no registro, mais visível na imagem. O movimento que começou com a escrita termina na alta fidelidade e na fita magnética. (NORA, 1993, p. 14)

Os avanços das novas tecnologias de registro e a abrangente chancela histórica aos novos documentos, configura os questionamentos em relação a tradicional história, registrada somente pela burguesia, Igrejas e o Estado em específicos suportes. A reivindicação da memória social por diferentes grupos é questionar e apropriar-se desses documentos relativos, nada ingênuos com o intuito de usá-los de modo autônomo e responsável por serem determinantes na identificação coletiva desse grupo. Somente através dos movimentos entre os conceitos de história e memória é que o Acervo do Circo consegue gestionar sua própria história. A partir da visão de Maria Juçá, que fez parte desse contexto e, dessa forma, mantém um lugar de memória funcional, simbólico e material permeado constantemente pelas memórias.

1.3. AMADORISMO E COTIDIANO

No contexto das tecnologias de registro audiovisual, existe uma tendência de que algumas mídias, migrem do campo profissional para o uso doméstico, o que por sua vez, revela o interesse coletivo pelo cotidiano através de um olhar subjetivo.

Momentos como natal, festas de aniversário, casamentos, batismos e viagens tornam-se motivações para registros que consolidam a identidade do grupo retratado nas imagens (MACHADO, 2017). Desde que as câmeras de Super-8, formato portátil em película de bitola menor (9,5mm e 8mm), despertaram a curiosidade pelo registro amador, as pessoas passaram a fazer pequenos filmes. Vastas coleções particulares de fotos e vídeos foram produzidas pelas classes sociais médias e altas com acesso às câmeras. Os elevados preços das tecnologias fizeram da fotografia e do vídeo amador, uma atividade ainda mais colaborativa entre as famílias e amigos que realizavam empréstimos entre si para registrar momentos relevantes, prática comum a partir da década de 1970.

A primeira onda de imagens amadoras no Brasil surge com a utilização das câmeras de Super-8 no país durante os anos 1970 (SANTOS, MUSSE, 2015), tecnologia muito relevante para as experimentações artísticas cinematográficas durante a ditadura militar (1964-1985) como as de Hélio Oiticica, Sérgio Péo, Ana Maria Maiolino, só para citar alguns brasileiros. Em um segundo momento, durante os anos 1980, com a passagem da película para o vídeo magnético impulsionada por uma simbólica guerra do formato de videocassete entre as empresas japonesas, Sony e JVC, em todo o mundo, inclusive no Brasil.

Na década de 1980, o entretenimento doméstico brasileiro girava em torno da televisão que, por sua vez, usava em suas gravações fitas U-Matic, suporte de videocassete profissional produzido pela Sony, cujo preço elevado e uma sofisticação de manuseio inviabilizava seu uso doméstico. Visando este potente mercado amador, a Sony lança em 1975 a Betamax, fita magnética para uso doméstico, que apesar de boa qualidade de registro era um formato restrito por funcionar exclusivamente nos equipamentos de leitura da Sony. A JVC, forte concorrente na época, anuncia o VHS nos anos 1980, padrão comercial de fitas magnéticas, com uma qualidade inferior, no entanto, universal e, portanto, compatível com os demais aparelhos de leitura. Na corrida tecnológica, ambas empresas se beneficiaram, sendo que a JVC liderou o mercado doméstico com o formato de VHS, enquanto a Sony manteve a preferência do mercado profissional pelas fitas U-Matic, até a mudança para o digital.

Com a concorrência mercadológica, as câmeras de vídeo tornaram-se mais acessíveis, ainda que tivessem um preço elevado, impulsionando a prática de registro amador em vídeo que mais tarde resultou em coleções particulares incorporadas a arquivos, como as que vieram compor o Acervo Circo Voador. O filme amador geralmente é um registro construído através de um olhar simples sobre acontecimentos

do cotidiano de quem filma (MACHADO, 2017). Registros que, inicialmente, foram deixados de lado, passaram despercebidos por Cinematecas, Arquivos, Centros Culturais, Museus e Festivais devido a sua circulação restrita e ao tom pejorativo ‘de amador’ erroneamente, atribuído a esses registros (MACHADO, 2017). Estas, filmagens, até então realizadas em ambientes íntimos com o intuito de serem exibidos para familiares e amigos interessados, que participavam ou não dos filmes, não eram valorizadas até bem pouco tempo como os documentos audiovisuais. Cabe ressaltar que o panorama tem mudado, por iniciativas como a Primeira Mostra Internacional de Filmes Domésticos em 2021 e dissertações de mestrado como a de Lila Foster, *Filmes domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira*, que investiga a presença dos filmes amadores na Cinemateca Brasileira em São Paulo.

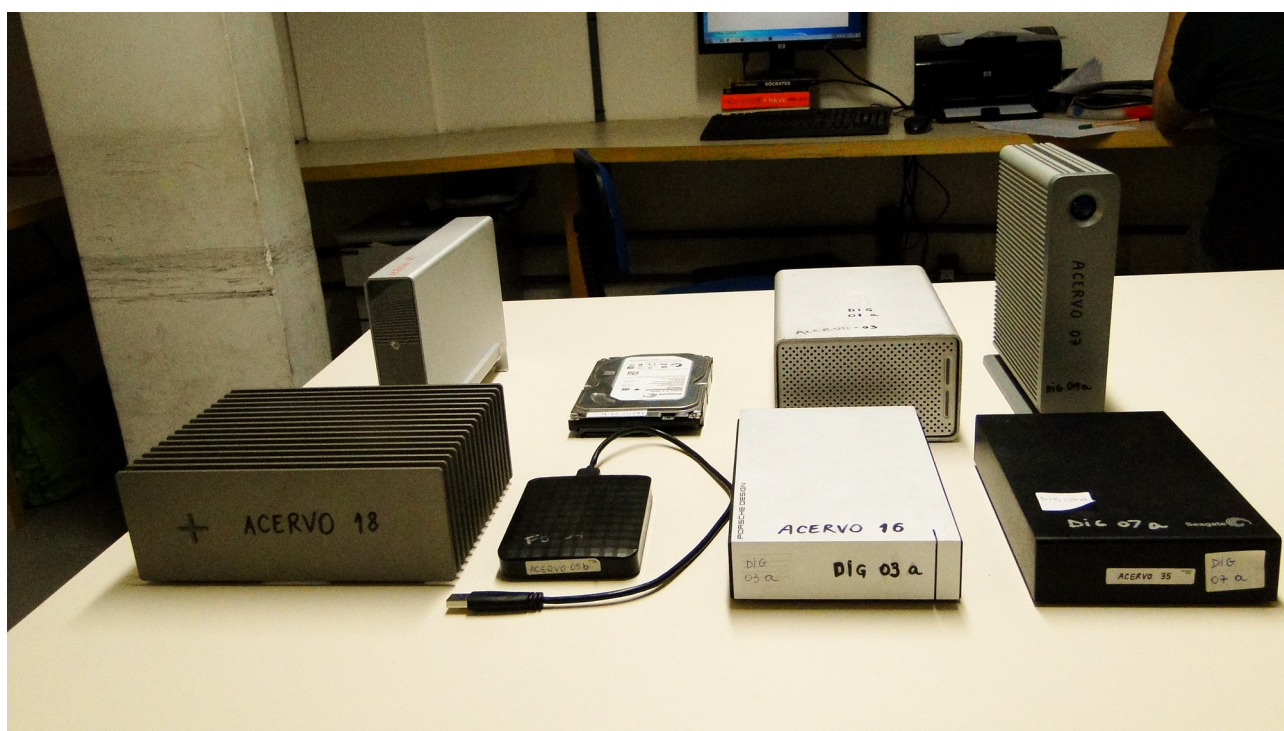
Tanto os filmes de grandes produções, como os amadores estão imersos em seus próprios contextos de realização e informam a respeito do tempo histórico em que foram filmados. O cotidiano, tema de interesse comum entre os filmes amadores, não é banal, pelo contrário, é crucial por conformar a realidade em que os indivíduos, os que filmam e os que são filmados, estão inseridos. Portanto, as cenas comuns do convívio familiar e da própria intimidade estão impregnadas por contextos históricos responsáveis por moldar o dia a dia, uma vez que, “a história perpassa a vida de todo mundo e ninguém é refratário a ela” (MACHADO, 2017, p. 32).

A passagem da tecnologia magnética para a digital, gera uma terceira onda de popularização e criação de imagens amadoras, agora inseridas em aparelhos celulares conectados à internet onde o conteúdo é compartilhado em redes sociais (FELDMAN, 2017). Os filmes amadores que antes eram pensados e realizados nos limites da esfera doméstica e privada, cuja circulação era restrita, agora são filmados em um contexto de exibição pública ao serem compartilhados na internet em perfis pessoais (MACHADO, 2017). As imagens amadoras adquirem uma centralidade generalizada no cotidiano (FELDMAN, 2013), devido o amplo acesso as tecnologias de registro e ao compartilhamento dessas produções. A partir das novas práticas digitais, Ilana Feldman (2013), identifica uma mudança da subjetividade e da ideia de intimidade, além do aumento da performance em detrimento da representação nos filmes domésticos. Portanto, o novo contexto de exposição do cotidiano através das redes sociais, onde as imagens estão atualmente inseridas, consolidou uma urgência de performance na esfera doméstica entre os indivíduos e os dispositivos. Imagens amadoras com o intuito de serem exibidas ao público não são ingênuas, muito menos espontâneas, mas

selecionadas e performadas para a câmera, como também é identificado nos filmes em película e videocassete (FELDMAN, 2017).

As novas relações entre os realizadores amadores e as suas tecnologias de registro, compõem os filmes amadores da época digital que poderão, oportunamente, ser integrados a acervos locais de memória audiovisual como já vem acontecendo no Acervo do Circo Voador, foco de nosso trabalho. Apesar do caráter frágil dos suportes digitais (Figura 5) e de padecerem mais do que qualquer outro suporte da obsolescência programada, caso sobrevivam e integrem possíveis instituições, estaríamos frente a acervos que representariam de forma mais diversa o imaginário subjetivo do filme amador interessado pelo cotidiano. Quando preservadas e disponibilizadas por acervos, as produções passam a ser acessíveis e aptas para integrarem as discussões sobre as memórias sociais embutidas nos olhares amadores repletos de contexto históricos.

Figura 5: Variados suportes digitais do Acervo Circo Voador



Fonte: MESQUITA, Carina (2018)

2. ACERVOS AUDIOVISUAIS LOCAIS

A ampliação do acesso às tecnologias de registro audiovisual a partir dos anos 70 aliada à revisão das noções de patrimônio cultural e ao entendimento do audiovisual como “[...] novas formas de expressão particularmente característica da sociedade atual [...]” (UNESCO, Recomendação para a Proteção e Preservação de Imagens em Movimento, 1980, p. 1) formam parte do contexto da criação de acervos audiovisuais locais no Brasil durante os anos 2000. Como já analisado acima, o desenvolvimento e a popularização das tecnologias de registro impulsionaram a produção de vastas coleções particulares audiovisuais dos mais inusitados e diversos eventos culturais, científicos, profissionais, em especial os amadores interessados pelo cotidiano e o extraordinário. Por outro lado, a coleção de arquivos por si só não configura estrutura suficiente para a construção de um acervo audiovisual, justamente por se tratar de mídias cujos suportes necessitam cuidados especializados. Segundo Hernani Heffner, especialista em preservação audiovisual e gerente da Cinemateca do MAM no Rio de Janeiro, as etapas completas para preservação audiovisual são:

Preservar filmes significa coletar, identificar, documentar, estabilizar, recuperar fisicamente, restaurar técnica e esteticamente, transferir para novos suportes de guarda, conservar, catalogar, difundir e disponibilizar para consulta permanente, entre outras tarefas associadas. (HEFFNER, 2001, n.p)

Para garantir sua salvaguarda e reprodução, estes documentos exigem ambientes controlados, profissionais técnicos, tecnologias específicas e recursos financeiros, portanto, a realização de parcerias com instituições equipadas é sempre interessante.

A revisão do conceito de patrimônio cultural realizada durante a *Convenção sobre a salvaguarda do patrimônio mundial, cultural e natural* em 1972 pela UNESCO se mostrou restrita, uma vez que considera patrimônio cultural, os monumentos (obras arquitetônicas, esculturas e pinturas), conjuntos de construções (construções arquitetônicas em conjunto ou isoladas) e locais de interesse (sítios arqueológicos). Dentre os três grandes nichos mencionados na Convenção de 1972, o audiovisual não foi incorporado, situação que muda em 1980 durante a Conferência Geral da UNESCO em Belgrado quando é elaborada a Recomendação para a Proteção e Preservação de Imagens em Movimento em colaboração com a FIAF -Federação Internacional de

Arquivos de Filme- (BEZERRA, 2009). O reconhecimento do audiovisual como expressão da “[...] identidade cultural dos povos e que pelo seu valor educacional, cultural, artístico, científico e histórico, são parte integrante do patrimônio cultural de uma nação” (Recomendação, p. 1) desloca o audiovisual do entretenimento massivo para uma categoria de documento histórico.

A Recomendação não deixa de ser um acordo cujas diretrizes assinadas pelos países participantes não tem vínculo legal com os Estados, portanto, sua abrangência é restrita, uma vez que não há consequências em caso de descumprimento dos termos (BEZERRA, 2009). No entanto, a chancela de uma organização internacionalmente reconhecida como a UNESCO influenciou no fortalecimento e criação de instituições de preservação audiovisual, assim como mostrou a necessidade de formação profissional de técnicos e na propagação de conhecimentos específicos através, por exemplo, da publicação do livro *Filosofia e princípios da arquivística audiovisual*⁸ escrito por Ray Edmondson.

No Brasil, o contexto favorável a preservação audiovisual é volátil, pois as políticas públicas para a área são escassas e inconsistentes em relação ao volume de documentos a serem preservados. Frente a este instável cenário, a manutenção de um vasto acervo audiovisual através de políticas públicas torna-se inviável, as crises de gestão passam a ser uma questão de tempo colocando em risco as obras preservadas. A Cinemateca Brasileira em São Paulo exemplifica a questão, por ser responsável pelo maior acervo cinematográfico da América Latina e, ao mesmo tempo, ser uma instituição nacional cujas obras estão expostas as instabilidades administrativas, decorrentes de falhas de políticas de Estado.

Devido à abrangência das coleções, os acervos nacionais exigem elevados orçamentos, espaçosos depósitos climatizados, grandes equipes de técnicos especializados em distintas tecnologias de reprodução e preservação para as atividades. Apesar dos acervos locais operarem em uma escala regional, exigem os mesmos requisitos dos acervos nacionais, no entanto, em uma menor proporção dado o volume e especificidade de suas coleções, além de ter uma maior ligação com seu entorno social. O Acervo Circo Voador, exemplo bem-sucedido de acervo local no Brasil, funciona dentro do Circo Voador com um quadro satisfatório de três funcionários até 2019, reduzidos a

8 Livro referência para a preservação audiovisual escrito por Ray Edmonson, especialista em arquivística audiovisual e sonora, traduzido por Carlos Roberto de Sousa e publicado em conjunto pela ABPA (Associação Brasileira de Preservação Audiovisual) e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 2013.

dois em razão da pandemia de Covid-19 desde 2020. Além disso, a coleção beira aproximadamente 30 mil horas de gravação segundo Carina Mesquita, coordenadora do Acervo, sendo os suportes depositados e preservados: fitas VHS, Betacam, Mini-DV, U-Matic, DVDs, CDs e Hard Drives externos, assim como materiais correlatos: fotografias, cartazes e filipetas de divulgação.

A receita do Acervo é formada pela venda de imagens e a incorporação de parte do valor dos ingressos dos eventos no Circo Voador. Apesar de ser uma instituição privada de interesse público, ela também se beneficia de editais, como os abertos pela Prefeitura do Rio de Janeiro que resultaram na publicação de dois catálogos. No entanto, possui independência financeira e seu funcionamento não é diretamente afetado pelas instáveis políticas públicas destinadas a preservação e memória audiovisual do país. Ainda assim, quando essas políticas estão fortalecidas e se mantêm constantes, o Acervo consegue aprimorar o acesso público aos arquivos, como por exemplo, através da realização de catálogos que informam de maneira consistente aos interessados sobre as coleções existentes na instituição.

A relação entre os moradores e frequentadores do bairro da Lapa no Rio de Janeiro com o Acervo do Circo é uma característica própria dos acervos locais, uma vez que a ligação entre a memória social e o espaço local dos eventos artísticos atrela a instituição às comunidades locais. Dificilmente o Acervo do Circo teria o mesmo significado para as diferentes gerações se estivesse em outra parte do Brasil. O vínculo afetivo e identitário entre as memórias do Circo, o espaço da Lapa e da praia do Arpoador, conecta o Acervo com os distintos grupos que se identificam através dos registros.

Por fim, todo acervo é criado com objetivos delimitados, não são lugares espontâneos, mas construídos através das escolhas de seus idealizadores, que por sua vez deveriam estar apoiados por grupos sociais envolvidos com os materiais de guarda. Em especial as escolhas de quais documentos farão parte do acervo, uma vez que algo sempre se perde nesse processo, a situação se agrava quando se trata das mídias audiovisuais que precisam estar em boas condições para garantir a reprodução dos suportes, além da demanda de equipamentos específicos e mão de obra conhecedora de determinados processos tecnológicos. Segundo Le Goff (2013) a história total não é possível, pelas perdas de documentos, as escolhas envolvidas, mas os vestígios dos documentos em distintos suportes e os relatos orais e a possibilidade de entrevistas com

indivíduos que estiveram presentes nestes eventos colaboram na reconstrução da memória social.

2.1. OS DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS COMO FONTES DA HISTÓRIA

A valorização cultural e histórica dos registros audiovisuais acontece de modo gradativo e desigual ao longo do Século XX, primeiramente, com intuito científico e que se consagra como entretenimento de massas (RAY EDMONDSON, 2013). No texto *Uma nova fonte histórica* escrito por Boleslaw Matuszewski, operador de câmera dos Lumière, e, ao que tudo indica, publicado em 1898, ele reconhece de antemão o audiovisual como uma nova fonte histórica e que, portanto, deveria ter a mesma credibilidade e acesso que demais documentos, como os textuais. No entanto, as instituições de organização da informação (bibliotecas, museus e arquivos) mantiveram a ênfase positivista de que os textos oficiais escritos eram os únicos documentos legítimos da história. Segundo Edmondson, a situação muda quando é inaugurado em 1917, o Arquivo Central de Cinema da Holanda e em seguida nos demais países da Europa e nos Estados Unidos. A construção de arquivos audiovisuais não foi razão suficiente para um pleno reconhecimento da função social e histórica dos suportes audiovisuais, uma vez que não se enquadravam em uma categoria própria sendo documentos do tipo “outros” (SMIT, 1993, p. 84) que ainda transitam entre a museologia, arquivística e a biblioteconomia sem um campo específico.

A resistência de distintas áreas, como as da organização da informação e da história, em ampliar a noção de documento histórico para incluir, devidamente, os suportes audiovisuais como uma fonte relevante para a memória social, contribuiu para a perda de inestimáveis registros audiovisuais em todos os países em diferentes graus. Como os suportes de imagens em movimento necessitam ser monitorados constantemente e mantidos em condições técnicas específicas pela sensibilidade do material, quanto antes houvessem protocolos de cuidado a serem seguidos, mais documentos poderiam ser preservados e ainda hoje acessados.

A criação da FIAF em 1938 na França, a fundação de algumas Cinematecas ao redor do mundo e o intercâmbio de conhecimento entre atuais e futuros profissionais, consolidaram o interesse social pelo documento audiovisual como uma fonte da história. A partir dos anos 1960, a noção de documento é ampliada no campo da

história e áreas afins, promovendo uma revolução documental onde os suportes audiovisuais passam a ser incorporados, assim como entrevistas e relatos orais (LE GOFF, 2013). Por fim, a publicação da Recomendação pela Unesco em 1980 impulsiona a criação de novos acervos, uma vez que os documentos audiovisuais passam a ser entendidos para além do entretenimento, mas como registros das formas de expressão das identidades culturais, além de meio de comunicação que colaboram para a informação e memória social. Assim como as mudanças tecnológicas, que tornaram os equipamentos mais acessíveis técnica e economicamente, aumentaram o número de registros de imagens audiovisuais, como já tratado.

O resgate dos documentos do passado revela, por um lado, que a história não é linear porque o presente é permeado pelas memórias de um outro tempo e, por outro, que a história deve ser compreendida a partir de documentos quando são acessíveis, mas deve buscar demais fontes como as orais quando não há vestígios destes registros materiais (LE GOFF, 2013). Os documentos audiovisuais, como os demais, resultam das condições sociais de produção e das escolhas dos acervos frente ao que é possível preservar e o que não é. Portanto, não são espontâneos e tampouco ingênuos, logo, todo contato com a documentação audiovisual deve ser mediado pelo olhar crítico e que possa proporcionar uma experiência audiovisual da história e da memória (CAPELLER, 2009).

3. DO HISTÓRICO VERÃO DE 1982 AO CIRCO VOADOR NA LAPA

O objeto deste estudo de caso, é o Acervo Circo Voador, instituição de memória que, através dos vestígios documentais e dos relatos orais, proporciona, aos interessados, experiências audiovisuais dos eventos ocorridos no Circo. Como sugere Jelin (2002), a memória pode ser abordada como categoria social, ou seja, a partir dos registros e dos relatos orais onde a memória se encontra, um grupo de indivíduos se identificam entre si através da memória social compartilhada entre eles. O acesso aos registros audiovisuais faz com que diferentes gerações presentes e ausentes nos eventos registrados, integrem o mesmo grupo social por compartilharem da mesma identidade cultural.

A materialização do Circo na praia do Arpoador no Verão de 1982 através da programação teatral, a mudança e permanência do Circo na Lapa, desta vez, com a

programação musical, em especial o Rock Brasil, de 1982 a 1996. A interdição do Circo em 1996, o longo processo de reconstrução finalizado com a reabertura em 2004 e a continuidade das atividades políticas de maneira cultural e social e o surgimento de novas atividades que se tornaram características do Circo Voador. A interrupção das atividades do Circo desde março de 2020 por tempo indeterminado devido a pandemia de Covid-19 e a criação do programa Circo no Ar a partir dos registros audiovisuais do Acervo.

3.1. DO ARPOADOR A LAPA

O Circo Voador é conhecido e reconhecido pela realização de memoráveis eventos musicais nas noites cariocas da Lapa. Além de uma lona cultural, o Circo Voador é um conceito *transgressor*, uma vez que foi materializado coletivamente nos últimos anos da Ditadura Militar no Brasil, em meio ao ar livre, escancarado para o mundo.

No início da década de 1980, em meio ao desgaste político dentro e fora do Rio de Janeiro, as ruas foram ocupadas por manifestantes exigindo a restauração da democracia enquanto militares organizavam queimas de arquivos para encobrir os crimes cometidos por eles e seus cúmplices civis como relata Cláudio Guerra, ex-delegado do Departamento de Ordem Político Social (DOPS) do Espírito Santo no livro “Memórias de uma guerra suja”. Enquanto as ruas eram tomadas cada vez mais pela insatisfação popular, artistas plásticos, grupos de teatro, realizadores de cinema, poetas, dançarinos e músicos aglutinavam-se entre dois espaços relevantes para a criação do Circo Voador, o Parque Lage e o Museu de Arte Moderna do Rio, o MAM.

Durante os anos 1970, o Parque Lage se consolida como um potente centro de criação e influência de arte contemporânea sob a direção de Rubens Gerchman, fundador da Escolas de Artes Visuais (EAV). Enquanto o MAM se torna um espaço aberto para manifestações políticas e artísticas. No intenso diálogo artístico entre esses dois lugares, aparece Asdrúbal Trouxe o Trambone⁹ (1974), grupo de teatro formado por artistas cuja linguagem inovadora, descontraída e humorada pensada em especial por jovens, anunciava a urgência da mudança política no país através de seus cursos livres e espetáculos.

9 O grupo carioca de teatro Asdrúbal Trouxe o Trambone realiza sua estreia nos palcos no ano de 1974 com uma adaptação da peça *O inspetor geral* de Nikolai Gogol (1809-1852). O sucesso do espetáculo deu continuidade ao trabalho do grupo que faz a releitura de *Ubu Rei* (1975) de Alfred Jarry (1873-1907). Em 1977, encenam *Trate-me Leão*, primeira peça original do Asdrúbal que consolida o grupo como um fenômeno do teatro brasileiro.

No Parque Lage, a trupe do Asdrúbal ministrava cursos livres de teatro, mas o espaço não comportava a alta procura pelas aulas e as atividades desenvolvidas pela Escola de Artes Visuais. Maria Juçá, jornalista carioca, que trabalhava entre a Rádio Cidade e o Jornal do Brasil, dois relevantes meios de comunicação pra época, mantinha contato direto com esse movimento cultural e relata em seu livro de memórias que Perfeito Fortuna, Márcio Galvão e Maurício Sette, três integrantes do Asdrúbal, levam uma maquete, o projeto de um Circo, para apresentar à Zoé Chagas Freitas, esposa do então governador Antônio de Pádua Chagas Freitas, onde aconteceriam cursos livres de teatro. Juçá ainda relata uma série de reuniões entre esses três personagens cruciais para a materialização do Circo Voador com o Prefeito Júlio Coutinho que sugere a Praia do Arpoador em Ipanema como espaço para a realização do Circo Voador durante o Verão de 1982.

Em 15 de janeiro, dia da inauguração, a “Surprendamental Parada Voadora”, um cortejo formado por uma multidão de artistas com o intuito de informar sobre as atividades do Circo Voador sai da Praça Nossa Senhora da Paz no bairro de Ipanema até o Arpoador. “Ali estava nascendo um novo momento para a produção de arte, mudança de comportamento, valores sociais, estética e liberdade.” (JUÇÁ, 2013, p. 42). Durante os dois meses e meio de atividades, o Circo Voador funcionou como palco de experimentação, formação e divulgação artística responsável por dar visibilidade a uma nova geração musical que se consagraria nas décadas seguintes como as bandas de Rock *Blitz* e o *Barão Vermelho*.

Com o sucesso do Circo e seu desmonte já programado, pois a previsão no Arpoador era de uma lona temporária, a Prefeitura propõe os Arcos da Lapa como um novo espaço para que as atividades continuassem de maneira permanente. Uma região central que, apesar de marginalizada na época, proporcionaria a reunião de grupos de todo o Rio de Janeiro e manteria esse movimento afastado dos cartões-postais da cidade evitando as reclamações recebidas em Ipanema. Se no Arpoador o Circo Voador funcionou como uma janela renovadora para a cultura em meio a repressão da Ditadura, na Lapa desempenha também a função de constante revitalização urbana.

Perfeito Fortuna, Márcio Galvão, Maurício Sette junto com outros integrantes do Asdrúbal e Maria Juçá estiveram a frente da remontagem do Circo Voador com a bagagem adquirida durante o verão. O conceito de inovação e diálogo entre as expressões artísticas e gerações foram mantidas na Lapa como a Domingueira Voadora,

programa dominical que surgiu no Arpoador para reunir o público mais velho em um dia de gafeira.

Maria Juçá propõe a realização do Rock Voador todo sábado e “[...] mostrar tudo o que as rádios não tocavam, a televisão não mostrava e a imprensa não falava” (JUÇÁ, 2013, p. 64). Ao mobilizar suas experiências e contatos entre o Jornal do Brasil, a Rádio Cidade e o Circo Voador no Arpoador para divulgar o maior número de nomes diversos a cada sábado, ela cria um espaço de lançamento para novos artistas e diálogo com músicos já consagrados. Pelo palco do Rock Voador passaram *Barão Vermelho*, *Lobão e os Ronaldos*, *Blitz*, *Kid Abelha e os Abóboras Selvagens*, *Sangue da Cidade*, *Paralamas do Sucesso*, *Tim Maia*, *Lulu Santos*, *Robertinho de Recife*, *Raul Seixas*, *Celso Blues Boy* e tantos outros nomes da música brasileira cujas apresentações únicas registradas em VHS por Sérgio Péo hoje estão disponíveis no Acervo Circo Voador.

3.1. ROCK VOADOR, ESPAÇO DE LANÇAMENTO E RENOVAÇÃO NA MÚSICA BRASILEIRA NOS ANOS 1980/1990

A colaboração de Maria Juçá na produção de conteúdo do Jornal do Brasil e na Rádio Cidade, dois veículos de comunicação relevantes nos anos 1980, proporcionou contatos com inúmeros artistas da época. Maria Juçá se junta à equipe do Circo Voador na Lapa em 1982, dando continuidade ao interesse pessoal em encontrar novas bandas e informar sobre o que acontecia na cena alternativa do Rio de Janeiro, em especial no rock carioca.

A Rádio Cidade foi o último trabalho de Juçá antes de ser programadora do Rock Voador no Circo e apesar de insistir para que artistas alternativos como *Lobão* e *Raul Seixas* fossem ouvidos na rádio pelo público, o coordenador respondia “Não. Não tocamos rock. O rock morreu faz tempo.” (JUÇÁ, 2013, p. 59). Destoando desse ponto de vista, Juçá aceita a proposta de Márcio Galvão, um dos produtores do Circo Voador, para fazer uma noite de rock aos sábados: o Rock Voador. O programa aconteceu na Lapa entre 1982 e 1986 apresentando por volta de 3 bandas por noite, projeção de clipes de bandas rock internacional, exibição de curtas-metragens e um palco alternativo para intervenções artísticas. A programação começou no início da noite e se estendeu até o

fim da madrugada para anunciar bandas cuja circulação fosse restrita como *Paralamas do Sucesso* em início da carreira.

O programa Rock Voador funcionou no Circo enquanto palco de lançamento e como espaço de treinamento para uma futura carreira musical, através do diálogo com artistas já consagrados e a experiência com a recepção do público. O programa foi divulgado por cartazes, lambe-lambes e faixas nos muros do Rio de Janeiro. Além dos telefonemas, entrega de filipetas e a comunicação entre as bandas interessadas.

A ampla divulgação resultou no contato entre músicos e a equipe da Juçá que recebia demos em cassetes para montar os eventos e mostrar a diversa produção alternativa da música brasileira, em especial do Rio de Janeiro. A Rádio Fluminense firma uma parceria com o Rock Voador para divulgar em sua programação as bandas que tocariam aos sábados em troca do uso do espaço do Circo Voador para realização de eventos.

Diferente das demais rádios, a Fluminense tocava artistas brasileiros que não se escutava em outras estações como *Mutantes*, *Tom Zé* e *Raul Seixas*. Além dos internacionais *Jimi Hendrix*, *The Doors*, *Pink Floyd* e *Led Zepellin*. A convergência entre a rádio e o Rock Voador foi o início da mudança na cena da música popular brasileira da produção à difusão. Surgia um espaço acessível em um momento onde a circulação cultural nacional era restrita assim como a internacional que só acontecia quando alguém viajava para fora do país e voltava com fitas, discos, revistas e jornais.

Além de renovar a música e gerar diálogos entre diferentes gerações, o Rock Voador funcionou como um espaço de expressão da identidade da juventude carioca para além da música. O programa era apresentado por Perfeito Fortuna que nos palcos interpretava Asa Rock, um personagem criado por ele que usava macacão vermelho e chapéu com asas nas laterais durante suas performances e improvisos.

3.2. INTERDIÇÃO E RECONSTRUÇÃO DO CIRCO VOADOR (1996-2004)

16 de novembro de 1996, noite de Punk Rock com os *Ratos de Porão*, *Garotos Podres* e *Serial Killer* no Circo Voador. Luiz Paulo Conde, prefeito recém-eleito, leva seu cabo eleitoral para comemorar a eleição neste evento. Entre a chegada do prefeito e o início do evento acontece uma confusão generalizada que resultou na

expulsão do prefeito pelo público do Circo. Na segunda-feira, 18 de novembro de 1996, o Diário Oficial do Rio de Janeiro publica a cassação do alvará de funcionamento do Circo Voador e a guarda municipal bloqueia a entrada da equipe na casa.

A notícia causou espanto e em seguida, mobilização do público frequentador, artistas e vizinhos. A instalação do Circo Voador na Lapa foi responsável por um processo de revitalização¹⁰ da região ao empregar os moradores da região, criar uma creche para atender as mães e movimentar a economia local da cultura. A interdição e a demolição deixou crianças sem escola, trabalhadores sem renda fixa dos eventos além do terreno abandonado ter se tornado um espaço perigoso na região.

Maria Juçá, diretora do Circo Voador desde 1991, assumiu a frente da organização das mobilizações cuja adesão popular pela reabertura, confirmou o fato do Circo ter se tornado patrimônio da cidade. A campanha *SOS Circo Voador* contou com o apoio de artistas e proprietários de estabelecimentos para realização de eventos no espaço da Escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, na Cantareira e na Praça São Gonçalo em Niterói, de Volta Redonda a Cabo Frio e Petrópolis. A exitosa campanha não comoveu o Prefeito a dialogar com a equipe do Circo Voador, por outro lado levantou fundos, informou as demais cidades ao levar a pauta para fora da Lapa e conseguir apoios.

Em 1997, Juçá recolhe 15 mil assinaturas em um extenso abaixo-assinado para anexar ao processo judicial e marcar a audiência. Entre a espera pelos trâmites burocráticos, a Prefeitura ordenou a demolição do Circo Voador que resultou na perda de documentos, acervo e mobiliário da casa. Maria Juçá decide se candidatar a Deputada Estadual pelo PDT na eleição de 1998, recebeu 3.826 votos¹¹, não foi eleita, mas conquistou espaço político ao trabalhar como superintendente de Projetos Especiais na Secretaria da Cultura em 2000. Ali, apresentou seu projeto pessoal, o Distrito Cultural da Lapa, “a proposta era valorizar a Lapa culta e tradicional influenciada pelos novos tempos” (JUÇÁ, 2013, p. 476). A degradação dos imóveis, a ausência de moradores e ausência de atividades culturais noturnas criou um espaço de abandono em meio a violência urbana, prostituição e tráfico de drogas (BRANDÃO, 2011). A revitalização e o desenvolvimento da região seriam baseados nas atividades culturais e turísticas. O investimento em serviço público e na cessão do patrimônio público imobiliário para

10 Ver BRANDÃO, Joseane Paiva Macedo. Cultura, Patrimônio e Lazer na Construção Social do Espaço Público no Rio de Janeiro: A “Revitalização” da Lapa. XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais. 2011.

11 Disponível em: <<https://eleicoes.poder360.com.br/candidato/1047262#1998>> Acesso em 20 de fevereiro de 2021.

abertura de novos espaços, além formação profissional para atuação no restauro, turismo, gastronomia e cultura.

Em agosto de 2000, Maria Juçá ganha a ação popular onde o juiz Carlos Eduardo da Rosa da Fonseca Passos reconhece o Circo Voador como patrimônio cultural, determina a devolução do alvará e o funcionamento do espaço demolido pela Prefeitura. Durante a campanha para prefeito desse mesmo ano, Cesar Maia se compromete a reconstruir o Circo se eleito. Ele ganha a eleição, cumpre a promessa e publica um edital em parceria com o IAB (Instituto dos Arquitetos do Brasil) para decidir o projeto de reconstrução do Circo Voador.

O projeto vencedor foi o sugerido pela DDG Arquitetura formada por quatro jovens arquitetos com a proposta de um Circo moderno, adequado as demandas e atividades da produção, dos artistas e do público. Durante a reconstrução, o canteiro de obra foi usado para a Ocupação Cultural do Canteiro de Obras do Circo Voador¹², que durante 6 meses reuniu uma nova geração de produtores culturais interessados em dar continuidade ao projeto enquanto pressionavam a Prefeitura pelo início das obras. A programação do Canteiro de obras assim como o Circo Voador incluía um diálogo entre as expressões artísticas, com música, exposições de artes visuais, teatro, projeção de vídeos e poesia. Os eventos contavam com a presença dos artistas que apoiaram a reconstrução do Circo até o início efetivo das obras.

Dessa época de potente construção política e cultural, restaram uma reportagem em vídeo que se encontra no Acervo do Circo, mas toda a mobilização popular deixou rastros na memória e no imaginário social. Depois de 6 anos fechado, o Circo Voador reabriu no dia 22 de julho de 2004, lotado e com a presença de bandas que estão na casa desde a abertura como *Barão Vermelho*, *Lobão* e a *Blitz*.

3.2.1. Nova Lona, Mesmo Conceito

A reabertura do Circo em uma elaborada estrutura acústica aliada as experiências sociais e políticas acumuladas durante o processo de reconstrução, formou uma nova equipe comprometida com os objetivos de manter o Circo enquanto espaço político, social e cultural da juventude. Se nos anos 80/90, o Circo foi uma rampa de

12 ACERVO CIRCO VOADOR: Ocupação Cultural do Circo Voador (2002) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DAf2T8IMD48&ab_channel=CircoVoador> Acessado em 20 de fev. de 2021

lançamento do Rock Brasil, com as contribuições da nova equipe, o Hip Hop e o Funk, ocuparam o palco com os projetos *Favela Festa* e o *Eu Amo Baile Funk*. O Festival *Favela Festa* aconteceu entre 2004 e 2007 com o intuito de criar um espaço de divulgação dos artistas de Hip Hop, Samba e Funk das comunidades que são estigmatizados e são colocados às margens das oportunidades de gerar renda através da cultura. O *Eu Amo Baile Funk* surge com a mesma proposta de apresentação de Mc's e DJ's consagrados e estreantes das comunidades do Rio de Janeiro entre 2005 e 2009. Ambos projetos articularam a produção cultural local, fortaleceram as parcerias além da regularização das atividades dos Mc's e DJ's e geraram debates políticos a respeito dos artistas e da juventude nas favelas cariocas. Neste mesmo período, no ano de 2008, o Acervo Circo Voador passa a ser construído com o resgate dos documentos guardados por Maria Juçá em colaboração com os acervos de jornais, emissoras televisivas e coleções pessoais de artistas e frequentadores do Circo.

Ao mesmo tempo em que mantiveram a presença de artistas brasileiros como *Caetano Veloso*, *Planet Hemp*, *Paulinho da Viola*, *Beth Carvalho*, *Elza Soares*, *Gal Costa*, *Rita Lee*, *Ney Matogrosso*, só para citar alguns. E também a presença de novos artistas brasileiros como *Criolo*, *Francisco El Hombre*, *Duda Beat* e *Baco Exu do Blues* para citar outros. Além de artistas nacionais, o Circo passa a receber distintos artistas internacionais grandes e pequenos através do projeto de financiamento coletivo *Queremos*, plataforma brasileira online que reúne pessoas interessadas na apresentação de determinado artista em uma cidade específica e em seguida viabiliza a realização do evento. Esse modelo de organização coletiva foi responsável por trazer novos artistas ao palco do Circo, que por sua vez manteve o conceito democrático de ser frequentado por todos.

3.3. MARÇO DE 2020 E O CIRCO VOADOR NO AR

No dia 13 de abril de 2020, o Estado do Rio de Janeiro¹³ determina o fechamento de casas de espetáculos, inclusive o Circo Voador, que segue fechado dado o lento programa de vacinação e o contínuo surgimento de novos casos diários até o momento. Depois de 1996, esta é a primeira vez que o Circo volta a fechar o que afeta

13 BRASIL. Decreto nº 47.027, de 13 de abril de 2020. Dispõe sobre as medidas de enfrentamento da propagação decorrente do novo Coronavírus (Covid-19), em decorrência da situação de emergência em saúde e dá outras providências. Diário Oficial [do Estado do Rio de Janeiro]. Rio de Janeiro, RJ, ano XLVI, nº 066-A. Disponível em: <<https://pge.rj.gov.br/comum/code/MostrarArquivo.php?C=MTA2MDQ%2C>>

toda a estrutura social a qual ele está vinculado, em especial a creche escolar na Lapa onde muitas famílias deixavam as crianças enquanto trabalham.

Por não haver condições seguras para a realização de eventos presenciais, a equipe do Circo criou um programa semanal virtual que é acessado pelo *Youtube* chamado Circo Voador no Ar (Figura 6), onde todas as sextas-feiras as 22 horas acontecem exibições virtuais de eventos diversos e relevantes para o Circo e o público.

Figura 6: Programa Circo Voador no Ar #8 Refavela40



Fonte: *Print Screen* do Youtube (2021)

O material de cada programa é organizado, montado e apresentado pela equipe do Circo Voador que durante a introdução contextualiza o evento que será o tema daquele programa, e quando possível, incorporam um breve vídeo dos artistas que irão se apresentar de forma virtual. Na montagem do vídeo são inseridas uma série de cartelas que informam sobre os artistas e o evento apresentado, bem como interpretação em libras. A exibição se torna um processo ativo de rememoração entre a equipe, os artistas e o público que passam a ser usuários das informações, não somente espectadores, uma vez que ambos participam constantemente. Na caixa de comentários aberta durante a exibição acontece a interação do público que reforça como a memória social é atravessada pelo afeto e a identificação coletiva. Outro fato relevante é o número

de visualizações das apresentações que costumam ter mais de mil visualizações em cada vídeo, números muito além dos visitantes *in loco* do Acervo Circo Voador.

A cada nova transmissão acontecem arrecadações de recursos financeiros destinados à diferentes instituições sociais apoiadas pelo Circo. A perda de renda por muitos profissionais diretos e indiretos da cultura, o aumento exponencial no preço dos alimentos e o desemprego em todos os setores afetou a segurança alimentar e as perspectivas de uma grande parcela da sociedade brasileira. Durante a apresentação feita pela equipe do Circo, acontece a identificação da instituição apoiada pelo evento virtual onde é explicado como contribuir para a ação social.

O Circo Voador no Ar têm sido uma oportunidade bem-sucedida de acesso aos documentos do Acervo do Circo que eram desconhecidos por parte do público frequentador em geral e também dos que não vivem no Rio de Janeiro. Quando o interessado precisa pesquisar mais a fundo (Figura 7) poderá se dirigir fisicamente ao acervo, uma vez que a maior parte dos materiais do acervo não estão disponibilizados para acesso remoto.

Figura 7: Alimentação de vídeo do Acervo Circo Voador

Fonte: MESQUITA, Carina (2018)

Apesar do Acervo do Circo salvaguardar os registros, os direitos de imagem não pertencem a eles, portanto a instituição se encontra impossibilitada de

disponibilizar os documentos nas plataformas para o acesso sem um acordo prévio. Os direitos autorais formam, por um lado, uma série de proteções legais para os detentores desses direitos. Por outro, restringe o acesso público massivo aos interessados pela memória resguardada pelo acervo e devido a essa característica legal, a iniciativa do programa é inusitada por promover o acesso facilitado às memórias, mesmo que de pequenos trechos de imagens e áudio, dentro e fora do país, com um retorno positivo através de indicadores das redes sociais como curtidas, comentários e o público que comparece virtualmente às transmissões todas as sextas-feiras as 22 horas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os acervos locais geralmente são construídos a partir de escolhas motivadas pelos objetivos da instituição, o orçamento disponível, a situação dos documentos e a equipe técnica disponível. Mas também por escolhas ideológicas sobre o que é mais relevante e representativo culturalmente dentro de uma coleção a ser preservada. Salvar todos os documentos têm se tornado uma tarefa cada vez mais custosa e complexa, devido à fragilidade das tecnologias digitais disponíveis e as mudanças climáticas que afetam a cada ano mais as instituições. Os acervos locais enfrentam as mesmas dificuldades da obsolescência programada, do desafio da preservação digital, no entanto em uma abrangência menor quando comparado com acervos mais volumosos.

As instituições locais rememoram e reafirmam identidades culturais que compõem o imaginário e a memória social relacionada com seu entorno. A rememoração é subjetiva e compartilhada, seja através da memória arquivística com documentos audiovisuais, memória oral ou textual, uma vez que se trata de um processo envolto em emoções e diferentes pontos de vista de uma mesma situação. Ao nos debruçarmos sobre a pesquisa em memória social nos deparamos com inúmeras contribuições, desde as da sociologia clássica de Maurice Halbwachs às contemporâneas de Elizabeth Jelin. As perspectivas teóricas mudam de acordo com as observações de cada espaço, tempo histórico e concepção de um tema que exige abordagens cada vez mais plurais e transversais. Apesar de a memória social ser um conceito próximo ao da memória coletiva, os dois se distanciam justamente porque a memória coletiva é conceitualizada de maneira estática e singular dentro dos marcos sociais de Halbwachs. Portanto, o Acervo do Circo se mostrou um caso de memória social carioca e brasileira pelo seu processo plural de registros de eventos permeados pelo cotidiano de diferentes tempos históricos relativos aos contextos das memórias preservadas.

A instituição, seus documentos e a memória preservada pelo Acervo caracterizam um lugar de memória como apresentado por Pierre Nora, material, funcional, simbólico, mas também imaterial quando o acervo se acerca de pessoas que viveram nas épocas rememoradas. O trabalho de preservação se dedica, entre outros objetivos a permitir e manter o acesso à memória dentro de um acervo, sendo possibilitado através de uma série de etapas de preservação já mencionadas ao longo do trabalho.

A memória social também se encontra em constante disputa entre os produtores sociais, como o Estado, e a sociedade que, ao divergir destes marcos, reinventa a própria memória. Apesar desses produtores mudarem de acordo com diferentes contextos, eles mantêm sua posição de poder em relação aos indivíduos, e isso se dá de várias formas, inclusive através da ausência de políticas de Estado para a salvaguarda da memória social, em especial a memória audiovisual. Ao longo de nosso trabalho, insistimos no caráter simultaneamente relevante e frágil dos suportes audiovisuais que exigem atenção especializada e constante. Ray Edmondson (2013), nos informa que a desigualdade é uma característica da preservação audiovisual ao redor do mundo, uma vez que encontramos acervos completamente estabelecidos nos Estados Unidos e na Europa, já no Brasil as instituições de memórias funcionam em meio as incertezas administrativas que colocam em risco seus acervos. Apesar de a Constituição Brasileira em seu artigo 216º definir “Patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira.”

Tal panorama se mantém atual pelo caráter esporádico das políticas públicas voltadas à memória, o que impede a plena execução do planejamento de preservação dos acervos audiovisuais. Acervos nacionais cujos objetivos são abrangentes devido ao volume de informação são sistematicamente prejudicados, como é a Cinemateca Brasileira em São Paulo que desde agosto de 2020 se encontra fechada e seus documentos em constante risco. Frente a esta situação, o Estado Brasileiro escolheu não atender as demandas dos ex-funcionários, da comunidade cinematográfica e da ABPA, reforçando sua posição de poder e completa indiferença pela memória audiovisual do país¹⁴. Apesar de a Cinemateca não ser o objeto de nosso trabalho, é importante informar a respeito uma vez que “nenhum arquivo é uma ilha” (EDMONDSON, 2013, p. 177) e as parcerias entre os acervos locais e nacionais são desejáveis pela preservação audiovisual exigir orçamentos cada vez maiores e profissionais altamente especializados. Logo, a preservação da memória social se dá através do bom funcionamento dos distintos acervos responsáveis pela salvaguarda dos documentos. Como já dito, o Acervo Circo Voador se consolidou em parte pelos materiais guardados por Maria Juçá, mas também pela colaboração com coleções particulares, de jornais e

14 A ABPA comunicou a seus associados por e-mail que no dia 12 de maio aconteceu a audiência da Ação Pública envolvendo o Ministério Público Federal e a União Federal sobre a situação da Cinemateca Brasileira. O juiz determinou a contratação de segurança, brigadistas, instalação do Conselho Técnico Consultivo e Deliberativo, apresentação de um cronograma de contratação e recontração de ex-funcionários da Cinemateca ou técnicas com especialização comprovada.

emissoras televisivas. E o apoio de uma parte da população carioca, envolvida com os eventos da lona cultural. Geralmente quando um acervo é perdido, todos os acervos perdem ao mesmo tempo pois demais vestígios documentais não são mais alcançáveis e, a sociedade perde também.

O panorama histórico realizado ao longo de nossa pesquisa revela o quão volumoso, complexo e diverso é o Acervo Circo Voador formado por registros tão singulares das expressões artísticas brasileiras desde 1982 à atualidade. Documentos audiovisuais que informam não somente sobre o cotidiano da lona cultural, mas também os contextos em que foram realizados, o espaço e quem estava registrando. Conhecer tais categorias organizadoras da memória social, nos faz entender que o Acervo rememora parte da identidade cultural brasileira ao mesmo tempo em que perpassa um contexto histórico de mudança da memória audiovisual. Primeiramente, a expansão do conceito de patrimônio cultural antes restrito a monumentos tradicionais e agora mais diverso, incluindo os documentos audiovisuais como formas de expressão da identidade cultural e como fontes da história. Da mesma forma que durante os anos 80, a popularização das tecnologias magnéticas de vídeo no Brasil foi determinante para a realização dos registros audiovisuais por Sérgio Péo que deram início as atividades de preservação do Acervo. Ainda na esfera tecnológica, a coleta e preservação de distintos registros audiovisuais dos eventos nos mais de 30 anos de atividades do Circo, proporcionou ao nosso trabalho de pesquisa, um panorama pelas mudanças nas tecnologias de registro do vídeo magnético ao digital. O Acervo do Circo guarda, pelo menos por enquanto, os suportes originais e seus equipamentos para acesso a estes materiais.

Em pouco mais de 30 anos de atividades do Circo Voador, o Acervo do Circo em 10 anos organizou um grande volume de informação que se encontra preservada e detalhadamente catalogada. O planejamento da preservação do Acervo Circo Voador foi crucial para que neste momento sem novos eventos, o Circo se mantenha, simbolicamente, aberto através da memória social da instituição. O que inclui adequação dos objetivos da instituição aos orçamentos disponíveis, uma vez que as necessidades específicas dos acervos variam de acordo com os documentos armazenados.

A criação do programa Circo Voador no Ar transmitido pelo *Youtube* exigiu a realização de uma curadoria pelos profissionais do Circo Voador para o público interessado que a partir de então passa a ter mais informações sobre o que pode ser

encontrado. O acesso virtual de parte do Acervo do Circo pelo *Youtube* tem se mostrado relevante pelo interesse do público e pelo caráter inédito da iniciativa. Revela por outro lado também que se a preservação audiovisual é um desafio principalmente para os acervos locais, é também uma ferramenta de forte interesse social, uma vez que o Acervo Circo Voador tem sido acessado ainda que indiretamente por um novo público semanalmente.

Por fim, as comemorações dos 30 anos do Circo Voador impulsionaram a criação do Acervo Circo Voador, um lugar de memória como conceitualizado por Pierre Nora. O Acervo que foi pensado inicialmente para celebrar um marco institucional, uma vez que a memória é viva e está em trânsito pela sociedade, acaba por se reinventar e promover o acesso público à memória social e a identidade cultural carioca e brasileira, finalidade da preservação audiovisual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABPA. **Plano Nacional de Preservação Audiovisual**. Junho de 2016. Disponível em: <<http://www.abpreservacaoaudiovisual.org/site/images/banners/PNPA.pdf>> Acesso em maio de 2021.

Acervo Circo Voador, 1982-1997 [livro eletrônico] / [edição Remier] . – 1 ed. – Rio de Janeiro: Circo Voador, 2015.

Acervo Circo Voador, 2004-2009 / [edição Remier] – 1 ed. – Rio de Janeiro: Circo Voador, 2017.

BEZERRA, Laura. A UNESCO e a preservação do patrimônio audiovisual. In: V ENECULT – Encontro Nacional de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2009, Salvador, Bahia. **Anais eletrônicos**: Salvador, Bahia.

BEZERRA, Laura. “Cinema-monumento”? Patrimônio, diversidade e os (antigos e novos) desafios da preservação audiovisual na América Latina. **Revista Imagofagia**. Argentina. Nº 22. P. 309-331. 2020.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado, 1988.

CAPELLER, Ivan. A pátina do filme, da reprodução cinematográfica do tempo à representação cinematográfica da história. **Revista MATRIZES**. Ano 03, Nº 01, agos./dez. P. 213-229. 2009.

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

GUIMARÃES, Maria Juçá. **Circo Voador: A Nave**. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2013.
HALL, Stuart. A identidade cultural na pós modernidade / Stuart Hall; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 11. ed. - Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HEFFNER, Hernani. Preservação. **Revista Contracampo**. Nº 34. Rio de Janeiro. n.p. 2001

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid – Espanha. Siglo XXI de España Editores S.A. 2002.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: LE GOFF, Jacques. **História e Memória** / Jacques Le Goff – tradução: Bernardo Leitão [et. al.] - Campinas, SP. Editora da Unicamp, 2013.

MACHADO, Arlindo. Um cinema do cotidiano? **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual** [recurso eletrônico] / Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine. – Vol. 6, no. 1 (jan. /jun. 2017) – Florianópolis: SOCINE, 2017. P. 17-34.

MATUSZEWSKI, Boleslaw. Uma nova fonte histórica. Trad. Daniel Caetano. **Revista Contra Campo**. Edição 34. Disponível: <<http://www.contracampo.com.br/34/matuszewski.htm>> Acesso em fev. 2021.

MENEZES, Ines Aisengart. A preservação audiovisual no Brasil e a crise da Cinemateca Brasileira: o elo perdido na cadeia do audiovisual. 2020. **Cinelimite**. Disponível em: <<https://www.cinelimite.com/post/a-preservacao-audiovisual-no-brasil-e-a-crise-da-cinemateca-brasileira-o-elo-perdido-na-cadeia-do-audiovisual>> Acesso em 17 de março de 2021.

MOURA, Gyl Giffony Araújo. A construção da memória social como política pública: O caso do Centro Cultural Bom Jardim, em Fortaleza, Ceará. **Dissertação** (Mestrado em Memória Social). Programa Pós-Graduação em Memória Social. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro. p. 179. 2012.

NOGUEIRA, Nilcemar. A musealização de um patrimônio imaterial brasileiro. **Revista Arquivo em Cartaz**. Rio de Janeiro. Ano 02. Nº 02. P. 66-75. Nov. 2016.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo: PUC-SP, nº 10, p. 7-28, 1993.

NORA, Pierre. Pierre Nora, ou o historiador da memória. Entrevista concedida a Ana Cláudia Fonseca Breffe. **História Social**, Campinas-SP, nº 06, 13-33, 1999.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento** / Paul Ricoeur – tradução: Alain François [et. al.] - Campinas, SP. Editora da Unicamp, 2007.

SANTOS, Ana Clara Campos dos. MUSSE, Christina Ferraz. Memória e filmes domésticos em Super 8: a família Assis em Juiz de Fora – MG. In: Encontro Nacional de História da Mídia, 10, 2015, Porto Alegre, Rio Grande do Sul. **Anais eletrônicos**: Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/10o-encontro-2015/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/memoria-e-filmes-domesticos-em-super-8-a-familia-assis-em-juiz-de-fora-mg/view>. Acesso em: 31 de março de 2021.

SOUZA, Carlos Roberto de. A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil. São Paulo: 2009. 310 p. **Tese** (Doutorado – Departamento de Cinema, Televisão e Rádio/ Escola de Comunicações e Artes/USP).

SMIT, Johanna W. O documento audiovisual ou a proximidade entre as 3 Marias. **Revista Brasileira Biblioteconomia e Doc**. Vol. 26, Nº 1 / 2, jan./jun., P. 81-85. 1993.