



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

CINEMA E AUDIOVISUAL

**A CRIAÇÃO DE UM ACERVO A PARTIR DE MÍDIAS POPULARES,
O CASO DO CIRCO VOADOR**

REBECA RIBEIRO GOMES

Foz do Iguaçu
2019

RESUMO

O presente artigo estuda o contexto do desenvolvimento das tecnologias magnéticas de suportes de vídeo durante as décadas de 1980 e 1990 no Brasil. Está organizado em duas seções, a primeira descreve a história do Circo Voador, tradicional casa de espetáculos do Rio de Janeiro. A segunda parte, contém um estudo panorâmico das tecnologias de registro magnético. A partir desta metodologia, foi possível identificar uma contínua produção independente em vídeo no país durante o período. A fundação de uma nova instituição de preservação revelou a fragilidade das políticas públicas para a preservação audiovisual no Brasil e o financiamento privado como solução para garantir o acesso público às fontes audiovisuais de memória.

Palavras-chave: Preservação audiovisual. Acervo do Circo Voador. Mídias populares. Suportes magnéticos. Vídeo.

RESUMEN

El presente artículo estudia el contexto del desarrollo de las tecnologías magnéticas de soportes de video durante las décadas de 1980 y 1990 en Brasil. Está organizado en dos secciones, la primera describe la historia del Circo Volador, tradicional casa de espectáculos de Río de Janeiro. La segunda parte, contiene un estudio panorámico de las tecnologías de registro magnético. A partir de esta metodología, fue posible identificar una continua producción independiente en video en el país durante el período. La fundación de una nueva institución de preservación reveló la fragilidad de las políticas públicas para la preservación audiovisual en Brasil y la financiación privada como solución para garantizar el acceso público a las fuentes audiovisuales de memoria.

Palabras clave: Preservación audiovisual. Acervo del Circo Voador. Mídias populares. Soportes magnéticos. Video.

INTRODUÇÃO

Bem ao lado dos Arcos da Lapa no centro do Rio de Janeiro, Brasil, foi fixada a lona do Circo Voador em outubro de 1982. Surgia, então, um novo espaço para a realização de eventos culturais, em especial apresentações e lançamentos musicais, que representou para a geração do Rock brasileiro dos anos oitenta, uma plataforma chave de projeção no cenário musical durante o período de redemocratização do país em meio a estagnação econômica (BRAGA, GARDNIER, MORALES, 2015, 8).

O surgimento de novas manifestações culturais durante os anos oitenta foi um contexto também regional. Além disso, esse período foi caracterizado por transições de ordem política, mas também tecnológica e cultural na América Latina (FUICA, 2016, 17). O que favoreceu manifestações alternativas organizadas e movidas por uma geração jovem. O caso do Circo Voador faz parte deste panorama latino-americano.

Este espaço funcionou como palco de lançamento para novos artistas, mas essa não era a exclusividade e o único interesse da lona voadora: artistas já consagrados da música brasileira e internacional passaram pelo palco e contribuíram para a consolidação do Circo Voador como um dos espaços culturais mais tradicionais do Rio de Janeiro. E como não podia deixar de ser, o Circo serviu também de palco de militância política.

No dia 16 de novembro de 1996, 800 pessoas (contagem realizada pela Folha de S. Paulo) esperavam o início do show das bandas brasileiras de punk e rock Ratos de Porão e Garotos Podres. Em meio a espera, o recém-eleito Prefeito Luiz Paulo Conde (PFL) chegou ao Circo Voador acompanhado de seus cabos eleitorais e uma banda para comemorar a vitória, mas foi expulso poucos minutos depois embaixo de insultos, palavras de ordem e latas de cerveja.

No dia 18 do mesmo mês e ano, o Prefeito do Rio de Janeiro em exercício, Cesar Maia, cassou o alvará de funcionamento do Circo e nos dias seguintes interditou a casa determinando a demolição da edificação. A partir do ano seguinte, grupos de frequentadores além dos organizadores do espaço mobilizaram-se para uma série de manifestações, shows e eventos reivindicando a reabertura do espaço.

Entre os responsáveis e interessados, é preciso destacar o engajamento da produtora cultural e diretora do Circo Voador, Maria Juçá, durante o processo de reconstrução e manutenção do funcionamento daquela tradicional casa de espetáculos: estas ações dos movimentos populares resultaram na reabertura das portas do Circo

Voador em 2004 no mesmo endereço ao lado dos Arcos da Lapa.

Além da retomada da rotina de apresentações da casa, a reabertura do espaço físico viabilizou a realização de outros projetos relacionados com o Circo Voador. Entre eles a organização e o funcionamento de um grande acervo audiovisual constituído pelos materiais brutos de registros¹ dos eventos que ali ocorreram, feitos em vídeos de vários formatos por amadores e eventuais profissionais do audiovisual. Este espaço dedicado exclusivamente à memória audiovisual é resultado do contínuo trabalho da conservação de vídeo realizada no Rio de Janeiro por uma equipe de profissionais da área da preservação audiovisual desde 2004.

Este artigo, ao se debruçar sobre o acervo em vídeo do Circo Voador, nosso objeto de pesquisa, também abre possibilidade para se compreender e informar como se dava a produção de vídeo amadora brasileira, carioca, já que o caso do Acervo do Circo é formado de itens produzidos durante uma larga faixa temporal de desenvolvimento das tecnologias audiovisuais mais acessíveis na época.

Trata-se também da salvaguarda de uma fonte audiovisual de memória histórica realizada por uma nova instituição brasileira de preservação, nascida de forma colaborativa e individual. O que possibilita também debruçar-nos sobre a questão do acesso aos arquivos de vídeo dos anos oitenta e noventa sob o contexto da lucrativa estratégia dos grandes fabricantes de substituição de suportes audiovisuais em pleno funcionamento. O que gerou a necessidade de constantes migrações de suportes para que seja possível acessá-los.

Segundo Luiz Fernando Santoro (2014, p. 40), ainda na década de 1980 e na primeira metade dos anos 1990 o vídeo foi tema central das pesquisas acadêmicas. O panorama muda com a chegada da internet que chama a atenção dos investigadores do vídeo para este novo assunto a ser pesquisado. Com esse deslocamento de interesses, o campo da pesquisa em preservação e tecnologia do vídeo no Brasil apresenta lacunas de investigação sobre os arquivos produzidos no período aqui analisado e restrita bibliografia sobre o tema no país.

Descrever os históricos de desenvolvimento do vídeo enquanto gravação em meio magnético é importante para compreender e comparar a difusão das tecnologias de acesso ao vídeo enquanto sistema de gravação digital hoje em 2019. Resulta necessário, a partir de uma abordagem científica, aprofundar os conhecimentos sobre o contexto do

1 O acervo audiovisual do Circo Voador está constituído por vídeos em vários formatos (VHS, U-Matic, MiniDV e digital) e coleções de materiais correlatos (fotografias, cartazes, releases e filipetas de divulgação).

acesso a essa mídia incluindo suas diversas especificidades, funções e inúmeros usos. Ao abordar o acervo do Circo Voador entre os anos de 1982 e 1996, como objeto de estudo da preservação, este artigo entende o vídeo como um fenômeno também brasileiro.

O marco teórico consta de uma entrevista realizada com a museóloga responsável pelo acervo do Circo Voador. Os catálogos do acervo do Circo Voador, disponibilizados pela assessoria de imprensa são fonte de consulta secundária sobre a trajetória dos eventos da casa.

A TECNOLOGIA DO VÍDEO E O SEU TEMPO

Até meados dos anos setenta, a televisão continuou sendo protagonista do entretenimento doméstico de alguns brasileiros. E o país seguiu sendo um mercado consumidor a ser explorado pelas fabricantes estrangeiras de eletrônicos. Até o ano de 1962, os canais de televisão contavam somente com a película de acetato como suporte de suas transmissões ao vivo. Além de custoso, resultava pouco prático para veiculação da programação. Desde 1956 a Ampex, fabricante estadunidense de tecnologia trabalhava no desenvolvimento de um suporte magnético e no ano de 1962 lançam no mercado a primeira fita com varredura helicoidal de 2 polegadas. A indústria televisiva brasileira mudou seu modo de produção ao mesmo tempo em que se tornou ainda mais dependente das fabricantes estrangeiras de tecnologia.

A Ampex era somente uma das empresas de desenvolvimento e vendas de suportes magnéticos. Em 1971 no Japão, a Sony lançou a U-Matic, uma fita magnética de armazenamento profissional de vídeo. A venda do novo suporte e das tecnologias associadas (decks de gravação e reprodução, switchers de edição), no mercado brasileiro significava para os canais de televisão a substituição definitiva das películas, moviolas, projetores e fitas de 1 polegada por magnetoscópios, fitas magnéticas e videocassetes.

A chegada dos suportes magnéticos representava para os produtores de TV no Brasil o barateamento da realização e transmissão de programas televisivos. A ausência de uma fabricante nacional beneficiava a Sony que fornecia o suporte em fitas U-Matics sem concorrência local. Por outro lado o preço das fitas e dos vídeos reprodutores eram dois dos fatores limitadores da expansão do entretenimento doméstico e da produção de vídeo no país. Afinal, a U-Matic era um suporte para usos profissionais diferente dos usos amadores.

No início dos anos setenta, a tecnologia U-Matic trouxe soluções mais práticas para a produção e a exibição dos gêneros televisivos. Além dos benefícios para os produtores da TV, a importação de um novo suporte audiovisual impulsionou a produção independente de vídeo no Brasil assim como em demais países da América Latina. Apesar dos anos oitenta serem retratados como um período de estagnação econômica, salários baixos e inflação alta, é possível dizer que através das importações de tecnologia houve aumento do acesso ao suporte de U-Matic pela indústria de entretenimento brasileira cuja produção se destinava a televisão. E o surgimento de produtoras independentes que faziam publicidade e institucionais para grandes empresas.

Apesar de mais acessível que a película, as fitas U-Matic ainda eram suportes profissionais voltados para a TV cujo preço era elevado. De acordo com Bensinger (1981, p. 22), as fitas de $\frac{3}{4}$ de polegada U-Matic haviam sido pensadas para ser o sistema caseiro de fitas de vídeo dominante no mercado de entretenimento doméstico. Segundo ele, a inflação, as quedas na economia e a pressão dos produtores para profissionalizar ainda mais as fitas foram os motivos para que os diretores da Sony aumentassem os custos de aprimoramento das U-Matics ao invés de reduzi-los. Para ele, esses fatores foram responsáveis pela exclusão das fitas de $\frac{3}{4}$ de polegada do mercado doméstico, o que abriu caminho para o desenvolvimento de uma nova tecnologia de vídeo derivada da U-Matic: A Betamax. Em 1975, as fitas de $\frac{1}{2}$ polegada da Sony possuíam capacidade de gravação de 1 hora e competiam pelo mesmo nicho de mercado que a multinacional também japonesa JVC.

A partir de 1976, a Sony intensificou o investimento em publicidade para diminuir os efeitos do lançamento do Video Home System (VHS) pela JVC. O suporte de formato magnético possuía capacidade de armazenamento de duas horas, e os decks de gravação eram compatíveis com qualquer aparelho de televisão, apesar de ser um formato sensível cujo manuseamento e armazenamento inadequados comprometiam a leitura da fita. Por outro lado seu sistema versátil permitia conexão com uma câmera ou entre dois gravadores, tornando a prática de cópias caseiras uma novidade. Os aparelhos analógicos além de facilmente operáveis, também eram de fácil manutenção.

Enquanto isso, a Sony tentava explorar mercados locais e estrangeiros de entretenimento doméstico, que não possuíam fabricação nacional de suportes, mas consumiam cada vez mais televisão e vídeo. Em contrapartida, o Ministério do Comércio da Indústria Internacional do Japão na mesma época iniciou um processo de padronização do formato de gravação doméstica que levou não só a guerra de formatos

entre a Sony e a JVC, mas ao aquecimento da fabricação e vendas de suportes.

A Betamax foi um suporte de tamanho pequeno cuja qualidade de vídeo era superior quando comprada a qualidade do VHS e competiu pelo monopólio de formato. Mas o padrão aberto do VHS colocava a JVC em vantagem na disputa tecnológica com a Sony. O suporte da JVC também oferecia maiores vantagens às companhias fabricantes de eletrônicos com quem negociaram durante a disputa comercial. No conflito de interesse das fabricantes pelo potente mercado de suportes para entretenimento doméstico, a JVC chegou a um melhor acordo.

A importação da U-Matic foi importante para a sobrevivência da televisão e a produção profissional de audiovisual no Brasil. Enquanto a popularização do VHS aglutinou uma produção independente em vídeo analógico no Brasil durante os anos 80 e 90. A Folha de São Paulo anunciava em 1982 um dos efeitos do desfecho da disputa comercial: a instalação da multinacional japonesa Sharp S/A Equipamentos Eletrônicos no país que passou a fabricar na Zona Franca de Manaus somente os aparelhos de reprodução de vídeo, já que as fitas eram importadas do Japão mantendo assim o caráter dependente das relações comerciais brasileiras e japonesas.

Segundo Manual publicado pela Associação dos Arquivistas de Imagem em Movimento (AMIA), a situação de dependência se manteve, já que a tecnologia completamente analógica das fitas magnéticas não permitia determinar em termos quantitativos o grau de deterioração dos suportes. Além disso, as cópias analógicas perdiam qualidade de imagem e som no momento da duplicação. Essas duas questões foram resolvidas com a introdução do vídeo digital no final dos anos 1990.

Suportes entram em desuso e são substituídos por novos suportes, mas é curioso como o vídeo consegue se renovar e se adaptar a novos formatos e suportes ao longo do tempo. O vídeo foi “um novo meio tecnológico com o potencial de fomentar espaços e processos comunicativos de maneira flexível, plural e que atende necessidades específicas de uma comunidade.” (LIÑERO apud FIUCA, 2016, 21)

Além de se tratar de uma mídia que adquire muitas formas, considerando vídeo todas as gravações em suportes magnéticos que puderam ser facilmente realizadas por um baixo custo de produção. Sendo essas situações recorrentes não só no Brasil, mas também em demais países da América Latina cujas realidades são distintas entre si. A venda de um suporte audiovisual de fácil manuseio e baixo custo permitiu a realização de incontáveis e, inclusive alguns, irrecuperáveis arquivos em vídeo da produção brasileira e latino-americana.

O CIRCO VOADOR E A PRESERVAÇÃO

Os anos oitenta foram uma época propícia para o surgimento do acervo do Circo Voador ao levar em conta que dentro da plateia da casa haviam pessoas com câmeras de VHS nas mãos. A guerra de formatos entre a Sony e a JVC pelo mercado de suportes de vídeo que havia terminado com a predominância das fitas magnéticas em formato de VHS, o que aqueceu ainda mais esse mercado de vídeo independente.

Na plateia, uma das pessoas com câmera em mãos era Sérgio Péo, Arquiteto/Urbanista, cineasta, poeta e artista plástico brasileiro e na época marido de Maria Juçá, diretora do Circo. É necessário destacar seu trabalho de cinegrafista por haver registrado parte das imagens entre os anos de 1982 e 1996 e que foram os primeiros arquivos do acervo. Assim como as contribuições dos cinegrafistas Cid Mesquita, Luiz Tiribás, Arthurzinho e Ras Adauto.

Até 2004, o Circo Voador não contava com um espaço próprio para organização e manutenção diária destas imagens. Durante anos parte das caixas que continham as fitas VHS com imagens das apresentações e manifestações estiveram guardadas junto com a produtora cultural e diretora Maria Juçá. Em entrevista realizada em 2017, com a museóloga Nauara Morales, uma das profissionais envolvidas na catalogação do acervo, Maria Juçá mudava muitas vezes de endereço e os suportes das gravações mudavam juntos com a intenção de guardar a memória do Circo.

Após tantos translados de endereços, a reconstrução do espaço do Circo Voador possibilitou destinar um local fixo para que uma equipe de profissionais da área de preservação organizasse metodologicamente os arquivos recuperados de toda a história da casa. O trabalho inicial do acervo foi a coleta dos arquivos do primeiro voo do Circo, somente 15% das filmagens dos eventos no período de 1982-1997 haviam sido incorporadas. Por outro lado sabia-se que diversas pessoas empunhavam câmeras e que estas mídias não estavam ao alcance do acervo. A equipe responsável pela catalogação então iniciou um processo de “repatriação”. Ou seja, reunir todo tipo de suporte que contivesse registros dos eventos ocorridos no Circo ou relacionados com ele através de flyers distribuídos ao público da casa. A equipe realizou também coletas nos acervos da Agência O Globo, no CPDoc do Jornal do Brasil, e nas coleções pessoais de fãs, artistas e frequentadores da casa.

Segundo a museóloga Nauara Morales, o trabalho de “repatriação” dos arquivos é constante. Esporadicamente aparecem pessoas que ainda guardam registros

inéditos do Circo em fitas VHS, CDs e DVDs. A reconstrução da memória da lona voadora se tornou possível e mais completa através da colaboração das pessoas que mantinham guardadas memórias afetivas do Circo Voador. Todo esse histórico também representa um reflexo do rápido processo de substituição e desuso de suportes que já não podiam ser lidos e que mesmo assim foram guardados.

Durante os mais de 7 anos em que o Circo Voador esteve fechado, houveram manifestações organizadas pelos movimentos populares em prol da cultura no Rio de Janeiro. De acordo com a equipe do acervo, as imagens dessa época de agitação política, cultural e judicial não foram encontradas, exceto por algumas tomadas de um vídeo universitário.

Depois de reunidos, os suportes foram limpos para que pudessem ser identificados e armazenados. Nesse momento foi possível saber os graus de deterioração dos arquivos em VHS que estiveram guardados por mais de 20 em caixas. Quais poderiam ou não ser restaurados visto que a durabilidade de uma fita magnética é de 30 anos. Com a reabertura do Circo, a equipe do acervo pôde armazenar em salas climatizadas os suportes resgatados e iniciar um processo de migração.

Pela substituição de suportes e o desuso dos equipamentos de leitura, a equipe do Acervo passou a digitalizar os suportes em VHS para Hard Drives externos. O procedimento de migração (passagem de um suporte para outro) é custoso e para financiá-lo, o Circo Voador destina parte do valor dos ingressos dos eventos para o financiamento da rotina do acervo. O acervo recebeu verbas também mediante um edital da Prefeitura do Rio de Janeiro tornando possível a continuidade do processo de salvaguarda dos arquivos.

A digitalização contínua dos arquivos de vídeo e som que estavam armazenados em diferentes suportes e formatos é realizada com o intuito de elaborar um banco digital de dados onde sempre será possível agregar novos arquivos e acessar os que ali já estão armazenados. Trata-se de uma ferramenta pensada para otimizar e dar acesso aos volumosos conjuntos de arquivos correlacionados entre si, cumprindo assim um dos intuitos da preservação: o acesso público. Uma das metodologias adotadas pelos organizadores do acervo foi dividir os arquivos da história da Lona Cultural pela natureza de seus suportes e pelo ano de registro.

Essa escolha permitiu com que o acervo elaborasse completamente em 2015 um primeiro catálogo como forma de plasmar e divulgar o trabalho da instituição que pode ser acessado na íntegra através da base de dados na sede do acervo, cumprindo assim,

outro importante pilar da preservação: a catalogação. Este primeiro volume abrange os eventos realizados entre os anos de 1982 e 1996 cujos arquivos são formados por vídeos em VHS.

Para reconstruir o dia a dia da casa com o intuito de tentar uma catalogação linear e próxima a ordem dos eventos, a equipe do acervo consultou a vasta coleção de vídeos e materiais correlatos da instituição, mas também os acervos pessoais. Quando estes não solucionaram as lacunas, eles recorreram aos artistas que ali se apresentaram. Através de entrevistas que hoje fazem parte do acervo foi possível levantar os detalhes que faltavam das apresentações (músicas e instrumentistas não identificados).

A experiência de preservação do acervo de fitas em VHS foi importante para a equipe do Circo Voador conservar os arquivos do período de 2004 até 2009. As fitas magnéticas de VHS que possibilitaram o registro dos primeiros 14 anos da casa, já haviam sido substituídas pelas fitas Mini-DV, também magnéticas, porém com formato digital de vídeo.

O segundo catálogo, publicado em 2017, compreende o período de 2004-2009 e reconstrói a trajetória do Circo Voador após sua reabertura, diferente do primeiro, em que o acervo necessitou repatriar grande parte dos arquivos para a reconstrução de uma linha do tempo, além de consultas a inúmeras fontes em busca de cópias de vídeos e materiais correlatos.

O trabalho do segundo catálogo já contava com 95% das filmagens dos eventos em Mini-DV. Zé Pedro Tafner, Marquinho Amendoeira, Paulinho Sacramento, Leandro Ravaglia, Lencinho, Thiago Van Hausen, Dávila Pontes, Paulo China e Diego Lima estão entre os cinegrafistas responsáveis pelas filmagens desta segunda parte do acervo, como consta no catálogo. (BRAGA, GARNIER, MORALES, 2017, 10).

O vasto número de filmagens que contempla o segundo volume está ligado à reabertura do Circo e a construção do espaço físico do acervo, mas também à difusão do suporte de Mini-DV no Brasil, mais acessível que fitas U-Matic e VHS durante os anos oitenta e noventa. A fabricação de formatos digitais era um anúncio da substituição definitiva dos suportes magnéticos. Por outro lado, um suporte frágil que necessita ser digitalizado o quanto antes. Apesar de custoso, o processo de migração para HDs externos garantiu acesso às imagens.

De 2009 em diante, os registros que compõem o acervo do Circo Voador foram realizados em cartões de memória digital que também são migrados para HDs externos cujas cópias de segurança ficam na casa de Maria Juçá. Estes HDs são colocado para

“rodar” uma vez ao mês como forma de salvaguardar as mídias.

A metodologia de catalogar o acervo resultou na publicação de dois volumes da história do Circo Voador para que os interessados pela história cultural do Rio de Janeiro possam se informar sobre a diversidade de eventos ali ocorridos e a passagem dos artistas por aquele palco. Atualmente, a catalogação do acervo avançou até meados de 2014, apesar de não haver previsões para a publicação de um novo catálogo. Os volumes finalizados estão disponíveis para consulta física no acervo do Circo Voador e também em formato PDF na internet².

CONCLUSÃO

A configuração do Acervo do Circo Voador nos revelou como o potencial da tecnologia do vídeo para realização audiovisual no Brasil já era latente durante os anos oitenta e noventa. Sem grandes sofisticacões tecnológicas, cinegrafistas plasmaram em fitas de VHS e pós anos 2000 em Mini-DV um rico inventário audiovisual com mais de 30 anos em vídeo da memória cultural do Rio de Janeiro.

Ao fundar uma nova instituição de preservação audiovisual, a direção do Circo Voador concluiu que tinha em mãos arquivos que não seriam conservados por demais acervos. Primeiramente pela fragilidade das políticas públicas voltadas à preservação da memória audiovisual elaboradas pelo Estado brasileiro e em um segundo momento pela especificidade do público interessado por essa coleção em vídeo.

Na ausência de verbas públicas voltadas à manutenção do Acervo, o Circo Voador apresentou um modelo de financiamento privado através da venda de imagens para emissoras e da porcentagem da venda dos ingressos de shows da casa. A seriedade e comprometimento do trabalho de preservação audiovisual realizado pelo acervo do Circo Voador foi reconhecida em 2018 através de um decreto presidencial que o declarou como uma instituição de interesse público e social devido a sua relevância para a memória e história do Brasil.

O Estado brasileiro ao se omitir de qualquer responsabilidade financeira pela preservação da memória nacional abrevia ainda mais sua curta existência. Entre os anos de 2012 a 2018, a Secretária Especial da Cultura reservou à preservação audiovisual

² Acervo Circo Voador, 1982-1997. Disponível em: < http://www.circovoador.com.br/acervo/acervo-circovoador_1982-1997.pdf>

Acervo Circo Voador, 2004-2009. Disponível em: < http://circovoador.com.br/api/wp-content/uploads/2017/acervo-circovoador_2004-2009.pdf>

somente um edital de um total de cinquenta e nove publicados. Segundo a ANCINE³, o Comitê Gestor do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) criado para o desenvolvimento de toda a cadeia produtiva do audiovisual aprovou em 2018 o primeiro Plano Anual de Investimentos cujo valor administrado foi o de R\$ 1 bilhão e 376 milhões. Deste plano, R\$ 456 milhões foram investidos em produção e desenvolvimento de cinema, R\$ 424 milhões foram destinados à produção, desenvolvimento e promoção de conteúdo televisivo. R\$ 23 milhões foram reservados para a preservação, memória e digitalização dos acervos.

O desigual investimento entre a produção e a conservação demonstra a fragilidade em que o Estado brasileiro mantém seus acervos audiovisuais. Não sugerimos retirar os recursos da produção para enviá-los a preservação, e sim o equilíbrio entre os investimentos a longo prazo. Um volume de R\$ 456 milhões de produção não pode ser conservado somente com R\$ 23 milhões.

O Acervo do Circo Voador preserva em vídeo (cujos suportes estão guardados) a transição dos suportes magnéticos para os digitais no Brasil, uma vez que mantém todos os suportes em ambientes climatizados. A salvaguarda dos suportes de vídeo enquanto sistemas de gravação analógica são as evidências que restaram de uma tecnologia que coexistiu e deu vigor a televisão durante os anos 80 e 90. Tempo-histórico que precede a atual predominância da internet e da digitalização dos suportes no contexto brasileiro e mundial.

A praticidade e o barateamento da produção independente de vídeo colocaram esta mídia no centro das realizações dos anos 80 e 90 nos países dependentes de tecnologia estrangeira. Mas a ausência de uma janela de distribuição adequada para essas produções, a constante mudança de suportes, os escassos recursos públicos e a conseguinte deterioração impossibilitaram o acesso à esses vídeos que se tornaram irrecuperáveis devido aos efeitos do tempo.

O Acervo do Circo Voador que se encontra dentro deste contexto midiático atua diariamente na contra mão da lógica de produzir e não exibir por falta de conservação. Essa nova instituição ao abrir uma nova janela de distribuição para essas produções históricas cumpre com uma das finalidades da preservação audiovisual: o acesso público da memória às futuras gerações.

³ Comitê Gestor do FSA aprova Plano Anual de Investimento; valor total em 2018 será recorde. 16 de maio de 2018. Disponível em: < <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/comit-gestor-do-fsa-aprova-plano-anual-de-investimento-valor-total-em-2018>> Acessado em 24 de jun. de 2019.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acervo Circo Voador, 1982-1997 [livro eletrônico] / [edição Remier] . -- 1. ed. -- Rio de Janeiro : Circo Voador, 2015. Acesso em 09 jun. 2019.

Acervo Circo Voador, 2004-2009 / [edição Remier]. -- 1. ed. -- Rio de Janeiro : Circo Voador, 2017. Acesso em 09 jun. 2019.

ACERVO Voador: Ocupação Cultural do Circo Voador: 2002. Reportagem: Rafael Simi. Produção: Ana Rosa Tandler, Fernanda Guimarães, Rafael Simi. Imagens: Fernanda Guimarães. 3'01". Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DAf2T8IMD48>. Acesso em: 01 jun. 2019.

BALÁS, Mariel. El pasado desde el presente. CEMA : archivo, video y restauración democrática. Montevideo: FIC-UdelaR, ICAU , 2016.

BENSINGER, Charles (1981). The Video Guide. Segunda edição revisada California: Video-Info Publications.

BRASIL. Decreto nº 9.269 de 24 de janeiro de 2018. Declara de interesse público e social o acervo documental privado da Associação Circo Voador. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 25 jan. 2018. Seção 1, p. 1.

FUICA, Beatriz Tadeo. Hechos, historias y video. CEMA : archivo, video y restauración democrática. Montevideo: FIC-UdelaR, ICAU , 2016.

GETINO, Octavio. La importancia del vídeo en el desarrollo del vídeo nacional. Vídeo, Cultura Nacional y Subdesarrollo. Fimoteca UNAM, México. 1985.

MORALES, Nauara. Entrevista concedida a Rebeca Ribeiro Gomes via Skype. Foz do Iguaçu, 13 abr. 2017.

Prefeito do Rio cassa alvará de funcionamento do Circo Voador. Folha de São Paulo, São Paulo, 19 nov. 1996. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/11/19/cotidiano/36.html>>. Acesso em 09 jun. 2019.

SANTORO, Luiz Fernando. Vídeo e movimentos sociais – 25 anos depois. Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais. CINUSP. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária. USP, 2014.

Sharp lança o primeiro videocassete doméstico. Folha de São Paulo, São Paulo, 26 fev. 1982. Disponível em: < http://almanaque.folha.uol.com.br/dinheiro_26fev1982.htm> Acesso em 25 maio 2019.

The Videotape Preservation Fact Sheets. Written by Jim Wheeler with Peter Brothers and edited by Hannah Frost. Publication of the AMIA Preservation Committee. 2002.