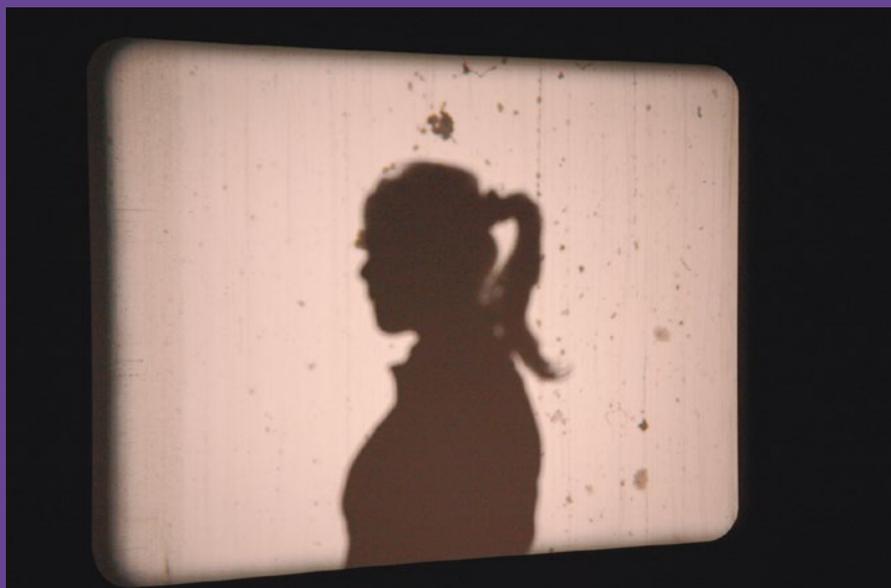


[ARQUIVO EM CARTAZ 2019]
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE ARQUIVO

mulheres

d e C I N E M A



mulheres

d e C I N E M A

Copyright © 2019 Arquivo Nacional
Praça da República, 173
20211-350 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil
Telefones: (55 21) 2179-1253

Presidente da República
Jair Messias Bolsonaro

Ministro da Justiça e Segurança Pública
Sergio Fernando Moro

Diretora-geral do Arquivo Nacional
Neide Alves Dias De Sordi



Coordenadora-geral de Acesso e Difusão Documental
Leticia dos Santos Grativol (substituta)

Coordenador-geral de Administração
Leandro Esteves de Freitas

Coordenadora-geral de Gestão de Documentos
Larissa Candida Costa

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

Coordenadora-geral regional no Distrito Federal
Mariana Rodrigues Carrijo

Coordenador de Documentos Audiovisuais e Cartográficos
Antonio Laurindo

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

Coordenadora de Preservação do Acervo
Mariana Barros Meirelles (substituta)

Realização
Arquivo Nacional

Grupo de Trabalho Arquivo em Cartaz

Aline Camargo Torres (coordenação das oficinas técnicas)

Ana Carolina Reyes (coordenação-executiva)

Carla Machado Lopes (coordenação da mostra competitiva)

Carlos Eduardo Marconi de Carvalho (coordenação da oficina de criação de filmes Lanterna Mágica)

Cláudia Negreiros Tebyriça (coordenação das oficinas técnicas)

Januária Teive de Oliveira (coordenação da oficina de criação de filmes Lanterna Mágica)

Luciene de Almeida Simonini (coordenação das mostras Arquivo Faz Escola e Arquivos do Amanhã)

Maria Elisa da Cunha Bustamante (coordenação da mostra competitiva)

Maria Elizabeth Brea Monteiro (coordenação de debates e mesas-redondas)

Mariana Monteiro da Silveira (curadoria)

Mauro Domingues (coordenação de debates e mesas-redondas)

Sylvana Cotrim Lobo (coordenação-executiva)

Valéria Maria Morse Alves (coordenação das mostras Arquivo Faz Escola e Arquivos do Amanhã)

Viviane Gouvêa (curadoria)

REVISTA ARQUIVO EM CARTAZ

Edição

Antonio Laurindo

Rafael Medeiros Santos

Revisão

José Claudio Mattar

Mariana Simões

Pesquisa de imagens

Antonio Laurindo

Projeto gráfico e diagramação

Alzira Reis

Arte da capa

Simone Kimura

Imagem da capa: <https://www.freeimages.com/francescomaglione>

novembro | 2019



ARQUIVO EM CARTAZ 2019
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE ARQUIVO

Apresentação Antonio Laurindo	6
Mulheres de cinema Mariana Monteiro Viviane Gouvea	10
Imagens de uma mulher em movimento: o acervo audiovisual da cineasta Maria Luiza Aboim Aline Camargo Torres Ana Carolina Reyes Eliezer Pires da Silva Janaina Ruivo dos Santos	18
A mulher, atriz e deputada Maria da Conceição da Costa Neves: retratos de uma época Ana Carolina Reyes	30
O cinema político de Agnès Varda Patricia Machado	44
Apontamentos sobre o desafio de preservar obras audiovisuais em formato digital no longo prazo Maria Fernanda Curado Coelho	56
“Cinema em cores – diversidade na tela”: um projeto e dois relatos Fabio A. G. Oliveira Jacqueline Ribeiro Cabral	72
Un breve relato-reflexión sobre la imagen de archivo y sus desafíos Laura Tusi	86
Uma mulher na preservação Entrevista com Fatima Taranto	90
O cinema de Lucia Murat Viviane Gouvea	96





SIMONE DE BEAUVOIR
O SEGUNDO SEXO

Apresentação

Antonio Laurindo

Editor

Com muita satisfação, o Arquivo Nacional lança mais um número da revista *Arquivo em Cartaz*, publicação que nasceu no ano da primeira edição do festival, em 2015. Edições dedicadas ao cinema de arquivo e aos arquivos audiovisuais e sua preservação são concebidas pela instituição desde 2003. A revista *Acervo* volume 16, número 1, de 2003, reuniu textos, pesquisas e entrevista sobre Imagens em Movimento.

De 2004 a 2014, o Arquivo Nacional editou a revista *Recine*, periódico relacionado ao seu antigo festival internacional de cinema de arquivo e que discutiu a cada ano, em suas dez edições, os temas Revoluções; Televisão – Uma História para Ver de Perto; Vanguardas no Cinema; A Imprensa no Cinema; Futebol, Cinema e Paixão; Rádio e Cinema em Sintonia; Luz, Câmera – A Música Brasileira; Brasil e Itália em Tempo de Cinema; A Arte do Humor no Cinema; Rio de Janeiro, Capital do Cinema; Com a Palavra, o Cinema.

A primeira edição da revista *Arquivo em Cartaz* foi dedicada aos 450 Anos do Rio de Janeiro, seguida pelos 100 Anos

do Samba, em 2016, Filmes de Família, Caseiros e Amadores, em 2017, e, agora, Mulheres de Cinema. Apenas em 2018, não foi editada, e, por isso, a retomada neste ano é motivo de celebração.

As Mulheres de Cinema, tema do Arquivo em Cartaz 2019, deram o tom da pesquisa, dos textos e das imagens da atual publicação. Privilegiou-se a produção de conhecimento realizada por mulheres, com ênfase nas atividades profissionais, artísticas e acadêmicas protagonizadas por elas. A edição procura oferecer um diálogo entre os textos e as imagens. A palavra escrita e os registros iconográficos ocupam seus lugares a partir da leitura e interpretação de cada um, sem a necessidade de promover uma hierarquização ou de provar/ilustrar um pensamento.

Em um cenário de poucas publicações voltadas para o cinema de arquivo e a preservação audiovisual, a revista *Arquivo em Cartaz* oferece conteúdo essencial para quem deseja se aprofundar nesses temas. O número atual resgata o valor dos relatos de experiências para a produção de conhecimento no campo



da arquivologia, mais especificamente dos arquivos audiovisuais, do cinema e da preservação. Foi também uma oportunidade de lançar o olhar para o acervo audiovisual do Arquivo Nacional com o objetivo de identificar e refletir sobre os conjuntos documentais cuja titulação pertence ao gênero feminino.

LEMU

A FRENTA ESCADA

CECUBA



**CONTRA
A CENSURA
PELA
CULTURA**



Mulheres de cinema

Mariana Monteiro

Viviane Gouvea

Curadoras do Festival Arquivo em Cartaz, 2019

Depois que termina a ditadura, quando eu volto ao cinema, tinha muitos coletivos de mulheres, por exemplo. Tinha muitos festivais de mulheres. Quando eu comecei no cinema existiam no mundo milhares de festivais de mulheres, que eram fruto desse movimento [feminista] muito forte dos anos 1970. No Brasil, particularmente, em relação ao cinema, você tem uma grande mudança que é a entrada de mulheres dirigindo, que antes não existia. No Cinema Novo, que foi o grande momento estético e cultural do nosso cinema, você não tinha uma mulher dirigindo, não tinha poder nenhum, o poder estava totalmente na mão dos homens, como estava na maior parte da área cultural.

| Lucia Murat¹

O Arquivo em Cartaz – Festival Internacional de Cinema de Arquivo – se propõe, em sua quinta edição, o desafio de resgatar trajetórias de mulheres que foram fundamentais na história do cinema brasileiro, mas que, por força de apagamentos e esquecimentos, ainda não alcançaram um espaço justo na memória coletiva nacional. No embate entre memória oficial e memória subalterna, Michael Pollak² afirma que o lugar das lembranças proibidas, indígneas ou vergonhosas são as estruturas de comunicação informal, que guardam

zelosamente esse conteúdo que passa despercebido pela sociedade englobante. Nesse sentido, o Arquivo Nacional procura romper com esse padrão e trazer à luz do presente o esforço de mulheres cineastas, que historicamente nunca receberam a devida atenção, para os espaços oficiais da memória.

A edição 2019 do Arquivo em Cartaz começou a ser concebida no primeiro semestre do ano. Decidido o tema – Mulheres de cinema –, uma das primeiras tarefas do grupo de trabalho responsável pelo evento foi encontrar,

1 Trecho de entrevista concedida por ocasião do lançamento do filme *Em três atos*. SIMONE de Beauvoir é inspiração para novo filme de Lúcia Murat. *Sempreviva Organização Feminista*, 2015. Disponível em: <http://www.sof.org.br/2015/12/15/lucia-murat/>. Acesso em: 22 jul. 2019.

2 POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

no acervo da instituição, imagens de algumas das mulheres que desempenharam papel fundamental no cinema brasileiro ou informações acerca do seu trabalho. Inicialmente, buscou-se por algumas das diretoras brasileiras mais conhecidas, como Adélia Sampaio, Ana Maria Magalhães, Carmem Santos, Cleo de Verberena, Eunice Gutman, Gilda Bojunga, Gilda de Abreu, Helena Solberg, Sandra Werneck e Suzana Amaral. O Arquivo Nacional guarda, em regime de comodato, acervos audiovisuais com obras de diretoras ou por elas depositados, como Maria Luiza Aboim, Lucia Murat, Helena Solberg, Isa Albuquerque e Elizabeth Formaggi- ni. Entretanto, não encontramos, em outros fundos da instituição, fotografias que ilustrassem o trabalho dessas mulheres enquanto diretoras. Quando elas se desdobravam em outros papéis (atriz ou cantora, por exemplo), encontramos imagens marcantes. Mas jamais atrás das câmeras, envolvidas com a tarefa de realizar um filme. Isso não causa surpresa, uma vez que são os filmes produzidos e dirigidos por homens que perfazem a esmagadora maioria do que é realizado, além de atraírem um público significativamente maior.

Outra constatação que saltou aos olhos em relação à pesquisa realizada no acervo foi a atenção dada pelo Sistema Nacional de Informações (SNI), cuja documentação foi recolhida ao Arquivo Nacional, às diretoras que constam nos bancos de dados. O nome de Helena Solberg, por exemplo, é encontrado em alguns documentos do SNI, ligado ao manifesto da mulher brasileira pela

anistia. Suzana Amaral é citada em outro documento, referente ao I Festival das Mulheres nas Artes. Eunice Gutman foi visada pelo nefasto órgão de vigilância em um encontro de mulheres de favelas e periferias do Rio de Janeiro e em atividades do movimento feminista no Brasil, atividades estas que também aparecem em documentos produzidos pelo SNI. O nome de Adélia Sampaio consta igualmente no acervo do órgão, pois chamou a atenção o seu filme *Adulto não brinca*, de 1982. Sem falar de Lucia Murat, cineasta sempre engajada e envolvida com questões políticas e sociais, que combateu abertamente a ditadura militar, pagando um alto preço por isso. Alguns filmes da sua produtora – Taiga Filmes e Vídeo – estão depositados em regime de comodato no Arquivo Nacional, e ela é citada algumas vezes na documentação do SNI. A presença dessas cineastas em documentos de um órgão de vigilância do governo militar ecoa, na verdade, o engajamento dessas mulheres em movimentos sociais, inclusive o feminista, que como qualquer iniciativa de organização da sociedade civil era visto com extrema desconfiança pela ditadura.

Trajetórias

A compreensão da trajetória do cinema de uma nação não pode prescindir da árdua tarefa de resgate do papel das mulheres na produção cinematográfica nacional. É o que o revela o caso de Alice Guy-Blaché (1873-1968), diretora, roteirista e produtora francesa cujo papel fundamental para o de-

envolvimento do cinema da França e dos Estados Unidos vem sendo recentemente resgatado por pesquisadores. Contemporânea dos irmãos Lumière (inventores do cinematógrafo) e do cineasta Georges Méliès, Guy-Blaché praticamente fundou a narrativa de ficção no cinema e fez seu primeiro filme em 1896, apenas um ano após a projeção pública realizada pelos irmãos Lumière, que é considerada o evento inaugural da história do cinema. Visionária, foi precursora na utilização de técnicas cinematográficas como o *close*, a colorização manual do filme preto e branco e a sincronização do som com a imagem antes mesmo do advento do cinema falado. Nas palavras da historiadora Shelley Stamp, enquanto se sustenta “o mito de que o cinema é um jogo de homem”, as carreiras de mulheres como Guy-Blaché continuam obscurecidas.³

A roteirista e diretora norte-americana Lois Weber (1879-1939) foi a primeira mulher a dirigir um filme em seu país. Sua carreira atrás das câmeras iniciou-se em 1908, quando começou a produzir, dirigir e roteirizar filmes, com o auxílio do seu marido Phillips Smalley. Weber realizou filmes com temáticas extremamente polêmicas, como desigualdade social, pena de morte e controle de natalidade, entre 1910 e 1920, como *Shoes* (1916), *The people vs. John Doe* (1916) e *Where are my children?* (1916).

No auge de sua carreira, seu nome era constantemente citado ao lado de D. W. Griffith e Cecil B. DeMille como um dos mais talentosos e influentes na nascente indústria cinematográfica. A partir da década de 1920, Lois Weber, como muitas outras mulheres que na época se aventuravam na produção e direção, tornou-se cada vez mais ausente do mercado. Boa parte de seu trabalho foi perdida e sua influência nos primórdios do cinema, obliterada.

O Brasil tem uma lista igualmente extensa de mulheres que despontaram na produção cinematográfica e cuja importância para a cultura nacional deve ser difundida a fim de compreendermos a força de nosso cinema: Adélia Sampaio, Ana Maria Magalhães, Carmem Santos, Cléo de Verberena, Eunice Gutman, Eva Nil, Gilda Bojunga, Gilda de Abreu, Helena Solberg, Lucia Murat, Maria do Rosário Nascimento e Silva, Sandra Werneck, Suzana Amaral, Vera de Figueiredo... São personalidades que se esforçaram duplamente, como mulheres e como produtoras de cultura, para construir a arte e a história do audiovisual do país.

Com exceção das atrizes, pouco se sabe sobre a atuação de profissionais mulheres nas primeiras produções do cinema nacional, ainda no período silencioso. Isso se deve, em grande parte, às raras referências na imprensa da época sobre a atuação de mulheres

3 WEITZMAN, Elizabeth. A century late, a giant of early cinema gets her closeup. *The New York Times*, April 26, 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/04/26/movies/alice-guy-blache-be-natural.html>. Acesso em: 10 jul. 2019.

nas funções técnico-criativas das produções, bem como às informações esparsas e descontraídas, relativas aos créditos dos filmes. Nesse cenário de ausência e ocultação de informações sobre o trabalho feminino no cinema, Cléo de Verberena é apontada como a primeira diretora brasileira e a única do período silencioso, por *O mistério do dominó preto* (1931), do qual também é a protagonista.⁴

Carmem Santos, outra pioneira do cinema nacional, atuava, igualmente, em várias frentes: atriz, diretora, roteirista, produtora. Começando sua carreira atrás das câmaras na década de 1920, trabalhou ao lado de personalidades como Humberto Mauro e Mário Peixoto. Fundou sua própria produtora, dirigiu filmes como *Inconfidência Mineira* (1948) e lutou pela organização da indústria cinematográfica em nosso país. Seu legado, contudo, não escapou do destino daquele de outras cineastas pioneiras: quase todos os seus filmes estão atualmente desaparecidos.

Outra cineasta de destaque é Adélia Sampaio, considerada a primeira cineasta negra brasileira. Enveredou pela área do cinema ainda nos anos 1960, mas apenas a partir do final da década de 1970 dirige seus primeiros curtas-metragens, e lança seu primeiro longa em 1984, *Amor maldito*, no qual abor-

da a homossexualidade feminina, tema secundarizado pelo feminismo brasileiro na época. Junto às suas contemporâneas Maria do Rosário Nascimento e Silva e Vera de Figueiredo, estas cineastas “ocuparam o espaço público e problematizaram em seus filmes papéis sociais atribuídos às mulheres [...], constituindo e direcionando o olhar para diferentes *modos de existência*, que ao inventar novos personagens e percursos, desestabilizavam, já no ato de fazer filmes, os comportamentos que lhes eram socialmente reservados”.⁵

Lucia Murat, cineasta homenageada desta edição do Arquivo em Cartaz, iniciou sua carreira cinematográfica no final dos anos 1970, lançou seu primeiro filme, o média-metragem *O pequeno exército louco*, em 1984, e o primeiro longa em 1989, *Que bom te ver viva*. Este último filme, uma mistura de documentário e ficção, intercala depoimentos de ex-presas políticas durante o regime militar com cenas ficcionais protagonizadas por Irene Ravache, exercendo um importante papel no resgate da memória de mulheres vítimas de abusos e torturas durante aquele período. Nos filmes que dirigiu – como *Praça Paris* (2018), *A memória que me contam* (2012), *Uma longa viagem* (2011) e *Quase dois irmãos* (2004) –, Murat busca refletir sobre a ditadura

4 ARAÚJO, Luciana Corrêa de. Cléo de Verberena e o trabalho da mulher no cinema silencioso brasileiro. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro* [livro eletrônico]. Campinas, SP: Papirus, 2018.

5 CAVALCANTE, Alcilene. Cineastas brasileiras (feministas) durante a ditadura civil-militar. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*, op. cit., grifo no original.





militar e suas consequências, o medo, a paranoia e o autoritarismo da sociedade brasileira, a luta e a resistência. A diretora foi militante estudantil nos anos 1960, presa e torturada durante o período militar, fato que influenciou sua obra como cineasta. Sua história de vida e sua obra estão intrinsecamente ligadas à história política brasileira.

Mulheres de cinema: (in)visibilidade e desproporção

Se na Hollywood do início do século passado era comum que mulheres desempenhassem papéis centrais na cadeia hierárquica da indústria – seja como atrizes, diretoras, roteiristas ou até mesmo diretoras de estúdios –, com o crescimento da importância do cinema e o aumento exponencial dos lucros auferidos elas passaram a ser excluídas desse processo. De acordo com a historiadora Cari Beauchamp, com a chegada dos filmes falados, no final da década de 1920, os orçamentos logo triplicaram, Wall Street investiu pesadamente e a produção de filmes se tornou uma indústria. Os homens queriam – e conseguiram – esses empregos que pagavam muito e as mulheres foram então marginalizadas desse processo.⁶ A baixa presença das mulheres em postos-chave da indústria cinematográfica começou a ser reverti-

6 FAY, Juliette. When women ran Hollywood. Disponível em: <https://historynewsnetwork.org/article/171719>. Acesso em: 23 jul. 2019.

da apenas há pouquíssimo tempo, e a situação está longe de ser equilibrada.

No trecho da entrevista de Lucia Murat que abre este texto, a cineasta chama a atenção para o fato de que, durante o Cinema Novo, um dos períodos de maior destaque da cinematografia nacional, as atividades que detinham e representavam maior poder, destacadamente a direção, estavam concentradas nas mãos de homens. De acordo com dados da Ancine,⁷ dos 513 filmes nacionais com mais de 500 mil espectadores, entre 1970 e 2018, apenas 22 foram dirigidos ou codirigidos por mulheres, o que representa 4,2% desse total. Não há dados de público precisos para o período anterior a 1970; ainda assim, *O ébrio* (1946), de Gilda de Abreu, é considerado um dos maiores sucessos de bilheteria do cinema brasileiro e estima-se que tenha sido visto por mais de 12 milhões de pessoas desde o seu lançamento.⁸ Nas últimas décadas vem aumentando o número de mulheres que ingressam na carreira cinematográfica desempenhando papéis diferentes do tradicional na frente das câmeras, passando a atuar como produtoras, roteiristas,

montadoras, pesquisadoras e diretoras. Contudo, no ano de 2016, mulheres dirigiram menos de 20% dos filmes brasileiros lançados, e nenhuma delas é afrodescendente.⁹

O reconhecimento da presença fundamental das mulheres desde os primórdios da produção cinematográfica está na raiz da escolha do tema da quinta edição do Arquivo em Cartaz. Elas foram imprescindíveis ao longo de toda a história do cinema nacional e mundial, mas tiveram suas atuações esquecidas ou ocultadas. Não é difícil perceber que essa ocultação da participação feminina em papéis outros que não o de atriz (de preferência, jovem e dentro dos padrões vigentes de beleza) também acabou por deixar a preocupação com a preservação do seu legado em segundo plano, acentuando seu apagamento.

Mulheres sempre estiveram presentes atuando, dirigindo, produzindo e preservando o cinema. Diante desse cenário de apagamento da sua importância no cinema, que por vezes significou uma exclusão econômica da área, procuramos estimular o resgate e a justa valorização da participação das mulheres. É urgente a recuperação dessa

7 AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (Ancine). Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Listagem de filmes brasileiros com mais de 500.000 espectadores, 1970 a 2018. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2105.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2019.

8 O ÉBRIO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra70150/o-ebrio>. Acesso em: 22 de jul. 2019.

9 AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (Ancine). Diversidade de gênero e raça nos longas-metragens brasileiros lançados em salas de exibição 2016. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_diversidade_2016.pdf. Acesso em: 24 jul. 2019.

presença feminina, inclusive para a construção de uma identidade nacional mais inclusiva e representativa da nossa sociedade, e para incentivar a participação feminina no mercado cinematográfico. O Arquivo em Cartaz pretende ser apenas uma pequena contribuição, um incentivo para essa busca e compreensão sobre o lugar das mulheres na realização cinematográfica.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (Ancine). Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. *Listagem de filmes brasileiros com mais de 500.000 espectadores, 1970 a 2018*. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2105.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2019.

_____. *Diversidade de gênero e raça nos longas-metragens brasileiros lançados em salas de exibição 2016*. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_diversidade_2016.pdf. Acesso em: 24 jul. 2019.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. Cléo de Verberena e o trabalho da mulher no cinema silencioso brasileiro. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcani (org.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro* [livro eletrônico]. Campinas, SP: Papyrus, 2018.

CAVALCANTE, Alcilene. Cineastas brasileiras (feministas) durante a ditadura civil-militar. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcani (org.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro* [livro eletrônico]. Campinas, SP: Papyrus, 2018.

FAY, Juliette. When women ran Hollywood. Disponível em: <https://historynewsnetwork.org/article/171719>. Acesso em: 23 jul. 2019.

O ÉBRIO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra70150/o-ebrio>. Acesso em: 22 de jul. 2019.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

SIMONE de Beauvoir é inspiração para novo filme de Lucia Murat. *Sempre Viva Organização Feminista*, 2015. Disponível em: <http://www.sof.org.br/2015/12/15/lucia-murat/>. Acesso em: 22 jul. 2019.

WEITZMAN, Elizabeth. A century late, a giant of early cinema gets her closeup. *The New York Times*, April 26, 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/04/26/movies/alice-guy-bliche-be-natural.html>. Acesso em: 10 jul. 2019.

Imagens de uma mulher em movimento

O acervo audiovisual da cineasta
Maria Luiza Aboim

Aline Camargo Torres

Mestre em História, Política e Bens Culturais. Técnica em assuntos culturais da Equipe de Processamento Técnico de Documentos Audiovisuais, Sonoros e Musicais do Arquivo Nacional

Ana Carolina Reyes

Bacharel em Ciências Sociais e Direito e especialista em Arte e Educação. Técnica em assuntos culturais da Equipe de Processamento Técnico de Documentos Audiovisuais, Sonoros e Musicais do Arquivo Nacional

Eliezer Pires da Silva

Doutor em Memória Social. Arquivista da Equipe de Processamento Técnico de Documentos Audiovisuais, Sonoros e Musicais do Arquivo Nacional

Janaina Ruivo dos Santos

Bacharel em Biblioteconomia. Bibliotecária da Equipe de Processamento Técnico de Documentos Audiovisuais, Sonoros e Musicais do Arquivo Nacional

Terreiro de candomblé em Gramacho, uma casa pequena, pobre, como a maioria das casas de candomblé em funcionamento no estado do Rio de Janeiro naqueles idos dos anos 1970. Já esquecidos da câmera de Maria Luiza Aboim, mergulhamos no ritual de iniciação de Florenir. Ela é de Iansã. A Iã está inconsciente, possuída pelo orixá. Iansã deve aceitar que o ritual seja feito, e o aceita. Florenir agora passará por uma preparação de três meses até a sua feitura. Morta para a vida, até renascer pela iniciação. Com imagens do livro de Pierre Verger cedidas pelo próprio e narração de Zezé Motta, *Teu nome veio de África* (1979) mostra esse percurso da iniciação de Florenir, e é

um dos filmes de Maria Luiza Aboim que compõem o acervo audiovisual depositado pela cineasta no Arquivo Nacional (AN) em 2003.

Apenas alguém pertencente àquele universo poderia filmar com tamanha intimidade e sensibilidade um ritual sagrado, restrito aos iniciados. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que narra o ritual de iniciação de Florenir, o filme reflete também múltiplos envoltimentos de Maria Luiza com o candomblé. Ela própria uma *ekedi* – figura feminina importante na hierarquia do candomblé, responsável por acompanhar os orixás e zelar pelo terreiro –, tendo sido casada com um pai de santo, Maria Luiza transitou, ao longo de

sete anos, entre Gramacho (Duque de Caxias, RJ) e a cidade do Rio de Janeiro, com os filhos pequenos no banco de trás do carro, muitas vezes de madrugada, retornando de rituais dos quais participava ativamente. Nas palavras dela, “foi uma vivência muito forte”, que era “importante transmitir”.¹ O cinema de Maria Luiza Aboim é feito para transmitir, para compartilhar experiências,

inquietações, afetos, olhares. E ela mesma elabora sobre suas escolhas, dando pistas sobre as questões que a moviam, ao perguntar: “E se não fosse uma moça que estivesse fazendo a sua iniciação, será que eu teria feito esse filme?”.

Teu nome veio de África foi exibido, em junho de 2019, na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), em uma sessão do cine-



1 Para balizar a elaboração deste artigo, realizamos uma entrevista com a cineasta no dia 8 de julho de 2019. A filmagem foi feita por Pablo Ferraz e Josué Matias nos conduziu até Teresópolis (RJ). A entrevista passou a compor o acervo do Arquivo Nacional, com o código de referência BR RJANRIO AN.FIL.0.110, e encontra-se descrita no Sistema de Informações do Arquivo Nacional (Sian), disponível em: <http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/login.asp>. Agradecemos a disponibilidade de Maria Luiza em nos receber em sua casa e conversar conosco durante uma tarde. As citações de falas ao longo do texto, cuja fonte não estiver indicada, foram transcritas a partir da gravação dessa entrevista.

2 Urubu Cine é um cineclubes organizado pelo pesquisador Lucas Parente na Cinemateca do MAM, dedicado ao curta-metragem experimental brasileiro entre as décadas de 1960 e 1980. Disponível em: <https://fo-fo.facebook.com/events/cinemateca-do-mam/urubu-cine-apresenta-maria-luiza-aboim-a-forma%C3%A7%C3%A3o-do-outro/395466411055788/>. Acesso em: 26 jul. 2019.

clube Urubu Cine intitulada “A formação do outro”, especialmente dedicada aos filmes de Maria Luiza Aboim.² Na ocasião, foram exibidos ainda *Creche-lar* (1978), filme de estreia da cineasta, que também integra o acervo depositado por Maria Luiza no Arquivo Nacional, e *Cidadão jatobá* (1987), custodiado pelo Centro Técnico Audiovisual (CTAv). Presente à sessão, Maria Luiza se emocionou ao rever, após quarenta anos, *Creche-lar*, documentário sobre uma experiência de creche comunitária em Vila Kennedy, no Rio de Janeiro.

É interessante que a Cinemateca do MAM, quase vinte anos depois, em 2019, seja o cenário de exibição de filmes retirados de lá no início dos anos 2000. Cabe lembrar que, em 2002, declarando-se impossibilitada de preservar os filmes que custodiava, a diretoria do MAM resolve desalojá-los da instituição. Nesse contexto de crise, entidades detentoras de acervos, dentre as quais o Arquivo Nacional, movimentaram-se para o recebimento dessas obras. Foi nesse momento que *Creche-lar* e *Teu nome veio de África* ingressaram no AN, assim como filmes de vários outros realizadores.

O Arquivo Nacional até então preservava materiais filmográficos recolhidos de instituições públicas (como a Agência Nacional e a TV Educativa)

ou doados por particulares (caso da TV Tupi e da César Nunes Produções, por exemplo). A partir da crise da Cinemateca do MAM, o AN aumentou de forma exponencial o seu acervo de filmes, passando a receber muitas obras oriundas de lá em regime de comodato. Esta forma de entrada de acervo seria abandonada pelo Arquivo Nacional alguns anos depois, adotando-se a doação como modalidade preferencial de ingresso de documentos privados.³

No início dos anos 2000, o AN se colocou então como destino de importantes obras audiovisuais, contribuindo para a sua salvaguarda, ao passarem a ser acondicionadas nos depósitos climatizados da instituição. Com a entrada dos filmes procedentes do MAM no Arquivo Nacional, ganhavam os realizadores, que tinham sua produção sob cuidados técnicos especializados; ganhava o próprio Arquivo Nacional, que ampliava e diversificava seu acervo, integrando a rede de preservação audiovisual no Brasil, em associação com entidades internacionais; ganhavam, em última instância, a história, a cultura e a memória do país.

Os arquivos são um espaço privilegiado de construção e legitimação da memória social. No entanto, ainda hoje, em sua maioria, são lugares de preservação da memória de poucos. As instituições de guarda e os profissionais que nela

3 As formas mais comuns de entrada de arquivos de natureza privada em instituições arquivísticas públicas são a doação, a compra, o depósito ou o comodato. Pelos contratos de comodato então estabelecidos, o comodante não perde os direitos patrimoniais sobre seus documentos. O Arquivo Nacional está autorizado a dar acesso a terceiros, bem como a exibir as obras em suas dependências, mas a reprodução e a exibição por terceiros ficam condicionadas a autorização do responsável pelo contrato.

trabalham têm um papel central seja na perpetuação dos silêncios de representação de grupos minoritários nos arquivos, seja para alterar políticas tradicionais e dar visibilidade a esses registros de grupos historicamente excluídos.

Dentre os 305 conjuntos documentais privados sob a guarda do Arquivo Nacional, apenas 26 são de titulares mulheres, e dentre eles está o de Maria Luiza. Mas quem é Maria Luiza Aboim? Em que medida seu arquivo audiovisual depositado no AN é representativo do acervo da instituição, no que tange ao tema da quinta edição do Arquivo em Cartaz? Por que o Arquivo Nacional – uma instituição de Estado, responsável pelo acervo arquivístico do Poder Executivo Federal – guarda e preserva os filmes de Maria Luiza? Aliás, por que uma instituição arquivística pública assume também a responsabilidade pela custódia de conjuntos documentais privados? Uma resposta a esta última questão, que diz respeito às demais e à primeira vista parece simples – porque uma instituição como o Arquivo Nacional pertence ao Estado tanto quanto à sociedade –, envolve articulações e entendimentos complexos, tanto técnicos quanto políticos. Este artigo se propõe a abordar tais questões, tendo como fio condutor o acervo e a trajetória de Maria Luiza Aboim.

Carioca, filha de mãe brasileira (com avós maternos franceses) e pai português, nascida em 1943, Maria Luiza viveu no Rio de Janeiro, nos bairros de Santa Teresa e Botafogo, durante a

maior parte da sua vida. Morou também em Israel (de 1964 a 1967) e nos Estados Unidos (de 1990 a 2002). Em Israel, estudou arquitetura durante três anos, mas, ao retornar ao Brasil, sem conseguir revalidar créditos, decidiu começar uma nova graduação, formando-se em psicologia.

Nos Estados Unidos, estudou antropologia, sem concluir o curso, embora o olhar antropológico nunca tenha deixado de ser sua lente para o mundo (a singeleza com que ela narra o sacrifício animal nos rituais do candomblé, em *Teu nome veio de África*, talvez seja um bom exemplo disso). Sua formação está intrinsecamente ligada, portanto, ao seu interesse pelo indivíduo e pela sociedade. Desde 2007, reside em Teresópolis, onde se tornou produtora de orgânicos e militante da agroecologia.

Maria Luiza se define como alguém que gosta de observar. Atenta, curiosa, ao mesmo tempo em que atrai para si os olhares dos que dela se aproximam, prefere estar por trás das câmeras. Tornar-se cineasta foi uma decorrência desse seu perfil. Seus filmes refletem os temas com os quais se envolveu e continua se envolvendo ao longo da vida: o feminismo, a violência contra a mulher, o candomblé, a causa indígena, a agroecologia. Maria Luiza filma sua vida, e sua vida é movimento. A curiosidade a coloca em movimento.

Em 1975, já como psicóloga, ingressava no movimento feminista, e ajudava a fundar o Centro da Mulher Brasileira, ao lado de Rosa Marie Muraro e Moema Toscano, dentre outras. Uma das principais preocupações do movi-

mento era a necessidade de as mães terem com quem deixar seus filhos para irem trabalhar, o que está diretamente ligado à autonomia econômica feminina. Foi nesse momento que ela conheceu um projeto desenvolvido na comunidade da Vila Kennedy (localizada no subúrbio do Rio de Janeiro), em que algumas mulheres ficavam, em suas próprias casas, com os filhos de outras mulheres, para estas trabalharem fora. Como pagamento pelo trabalho, as mulheres cuidadoras recebiam cestas de alimentos. O projeto da creche era organizado e gerido por um órgão público ligado ao Ministério da Previdência Social, a Legião Brasileira de Assistência (LBA). *Creche-lar*, seu primeiro filme documentário, nasceu dessa experiência.

Maria Luiza afirma que se tornou cineasta meio por acaso. Consciente da importância de compartilhar informações sobre o modelo de creche que se desenvolvia em Vila Kennedy, teve a ideia de um filme, e sugeriu a um amigo cineasta, Noilton Nunes, que o realizasse. No entanto, Noilton disse que ela deveria fazê-lo. E assim Maria Luiza filmou *Creche-lar*, em 1978. Segundo ela, com Noilton, responsável pela fotografia desse filme, aprendeu a dizer “luz, câmera, ação”.

Nessa época, com Noilton Nunes e vários outros jovens cineastas, Maria Luiza integrava a Corcina (Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos, 1978-1983), entidade que teve papel importante na produção e distribuição de filmes de realizadores independentes. Maria Luiza afirma que

o cinema que fazia era independente, pois não recebia encomenda de ninguém ou de nenhuma empresa. O único filme encomendado que realizou foi *Rio da cruz*. A Rio Arte pediu a ela que fizesse um filme mostrando as belezas do Rio de Janeiro, e ela retratou o belo, mas também as tristezas da cidade. Mesmo nesse caso, Maria Luiza não abandonou sua própria perspectiva diante da realidade que era contratada para mostrar.

Considera-se o acervo audiovisual de Maria Luiza Aboim representativo da temática desta quinta edição do Arquivo em Cartaz, “Mulheres de cinema”, não só por ser um acervo produzido por uma mulher, mas também pelos assuntos que ela aborda em seus filmes. A escolha em falar de sua vida e obra foi também motivada pela lacuna que se observa quando se pesquisa sobre sua trajetória. As mulheres ao longo da história foram invisibilizadas, e sua atuação na construção da sociedade foi, na maioria das vezes, relegada a um papel menor.

Martina Benassi investiga a (sub-) representação feminina nos arquivos, tomando como objeto os acervos de mulheres no Arquivo Nacional. Procura analisar e discutir a visibilidade dos arquivos privados, enfocando os conjuntos documentais de titulares mulheres (como o de Maria Luiza Aboim). Segundo a autora, “historicamente as mulheres ocuparam um lugar secundário, sendo comum suas biografias

estarem associadas às de homens, em geral seus companheiros”.⁴ A representatividade das trajetórias das mulheres através dos arquivos pessoais possibilita que elas percebam seu lugar de protagonismo na história, e proporciona também a constituição de um novo olhar da sociedade sobre seu papel como sujeitos ativos na teia social.

As mulheres representam apenas 9% das titulares dos arquivos privados custodiados pelo Arquivo Nacional. Essa sub-representação feminina nos arquivos se verifica igualmente no universo do cinema. Uma pesquisa da Ancine⁵ de 2017 corrobora o que várias mulheres da área apontam: elas são minoria no mercado audiovisual. Segundo Danielle de Noronha (2017), analisando a referida pesquisa,

em 2016, 20,3% dos filmes lançados no país foram dirigidos por mulheres, porém metade dessas produções são documentários, o que aponta para uma presença feminina em filmes de menor orçamento. Ainda, dos dez filmes brasileiros mais vistos nesse mesmo ano, apenas dois contam com mulheres à frente da direção.⁶

Mas, mesmo estando em número menor do que os homens como realizadoras de obras audiovisuais, as mulheres trazem um olhar próprio, ainda que a temática do filme não trate especificamente sobre o universo feminino. As mulheres, desde o nascimento, recebem outra socialização. É conferido a elas um outro papel de gênero, diferente do papel dos homens, que faz com que tenham outras percepções e vivências de mundo. Diante da indagação de Maria Luiza Aboim apresentada no início do artigo – “E se não fosse uma moça que estivesse fazendo a sua iniciação, será que eu teria feito esse filme [*Teu nome veio de África*]?” –, a cineasta parece estar consciente de como o seu olhar feminino está presente nas questões que traz em suas obras.

Enquanto morou nos Estados Unidos, Maria Luiza trabalhou como psicóloga com mulheres vítimas de violência. Desse trabalho e também de suas experiências pessoais, nasceu seu média-metragem *Verdade de mulher* (2001). No início do documentário, ela conta que sua jornada para entender o porquê de tanta opressão contra a mu-

4 BENASSI, Martina. *Arquivo e representatividade: uma pesquisa através dos acervos de mulheres no Arquivo Nacional*. Orientadora: Patrícia Ladeira Penna Macêdo. 2017. 62 f. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Arquivologia) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017, p. 14.

5 AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (Ancine). Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Participação feminina na produção audiovisual brasileira (2016). Brasília, DF: Ancine, 2017. 15 p. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/publicacoes/pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2016.pdf.

6 NORONHA, Danielle de. *Elas por trás das câmeras: reflexões sobre as mulheres no audiovisual*. Associação Brasileira de Cinematografia, Rio de Janeiro, 2017. Seção Artigos. Disponível em: <https://abcine.org.br/site/elas-por-tras-das-cameras-reflexoes-sobre-as-mulheres-no-audiovisual/>.

lher se iniciou em 1985, quando viveu uma experiência violenta no seio de sua família, e naquele momento, sem que se desse conta, o filme começava a ser feito. Em 1990, foi morar em São Francisco, e lá, durante oito anos, atendeu mais de quatrocentas mulheres: “foram mais de quatrocentos segredos, dores, humilhações e sonhos abandonados”.⁷

Em 1995, a cineasta, com sua pequena câmera, foi à China, para participar da Conferência Mundial das Mulheres, da ONU. Ela foi representando a Casa de las Madres, o segundo abrigo de mulheres vítimas de violência nos Estados Unidos. *Verdade de mulher* mostra um pouco da experiência de participar dessa conferência, que também virou objeto de um curta, *Basta!*, de 1995. Eram 37 mil representantes de 112 países. As denúncias e reivindicações das mulheres eram de todos os tipos: desde problemas de acesso a água potável, assédios no ambiente de trabalho, até a dor da mutilação genital.

Maria Luiza, “feminista de carteirinha” como se define no início do filme, marca sua presença na obra, não só por emprestar sua voz à narração e fazer as perguntas aos entrevistados, mas também por relatar suas experiências tanto pessoais como políticas em organizações feministas. *Verdade de mulher* dá voz a mulheres vítimas de violência doméstica, retrata organizações da sociedade civil engajadas nessa causa e

focaliza o aparato do Estado existente para lidar com o problema – como as casas-abrigo, os juzizados especiais, as delegacias da mulher, o Instituto Médico-Legal. O filme foi lançado apenas alguns anos antes da promulgação da Lei Maria da Penha em 2006, momento em que estava em efervescência na sociedade a discussão sobre a forma de punição aos agressores, que se tornou mais rígida desde então.

Se hoje o assunto da violência contra a mulher está em pauta e elas parecem mais conscientes de seus direitos, por outro lado permanece elevado o número de mulheres agredidas e assassinadas no Brasil. Essa triste persistência não pode ser creditada ao fato de os homens se sentirem intimidados pelas mulheres. Ela é fruto de uma cultura machista que existe em nossa sociedade. Nas palavras de Samira Bueno, diretora-executiva da ONG Fórum Brasileiro de Segurança Pública, em entrevista a Luiza Franco da BBC News:

Podemos ter as melhores políticas públicas, de punição a agressores, mas se elas não incorporarem uma perspectiva de prevenção, pensando em como é possível alterar normas sociais e culturais, não vamos resolver o problema. [] a lei por si só não resolve o problema. [...]. A menina que sofre violência sexual dentro de casa e muitas vezes nem sabe que aquilo é uma violência. Se ouvir falar sobre isso na escola, vai identificar que talvez ela seja

7 Extraído da narração do filme *Verdade de mulher*.

vítima. [...]. Agressores têm que ser presos, mas também têm que passar por processos que não ocorrem, mas deveriam, como os grupos reflexivos. Eles precisam entender que aquilo é uma violência, repensar seu comportamento. Temos que levar às escolas um ensino de igualdade de gênero, do que é a violência.⁸

Maria Luiza Aboim compartilha das questões acima, sobre a importância de se alterar formas de pensar e agir impregnadas culturalmente a partir também da reflexão, e não só com medidas punitivas. Seu filme *Verdade de mulher* mostra o trabalho, desenvolvido nos juizados, dos grupos de reflexão com homens agressores de mulheres, e traz o questionamento de uma entrevistada sobre se o caminho para a punição é necessariamente a prisão. Ao final do filme, Guinga, o compositor da trilha sonora da obra, dá seu relato como agressor durante anos de sua vida, comportamento do qual ele sempre tentou se livrar. Maria Luiza acredita que o caminho para o convencimento inclui dar voz ao outro, olhar nos olhos do outro, entendendo sua perspectiva, como forma de permitir o diálogo e a mudança.

O olhar antropológico que permeia as obras de Maria Luiza orienta também seu olhar para a vida. Na verdade, sua vida e sua obra estão entrela-

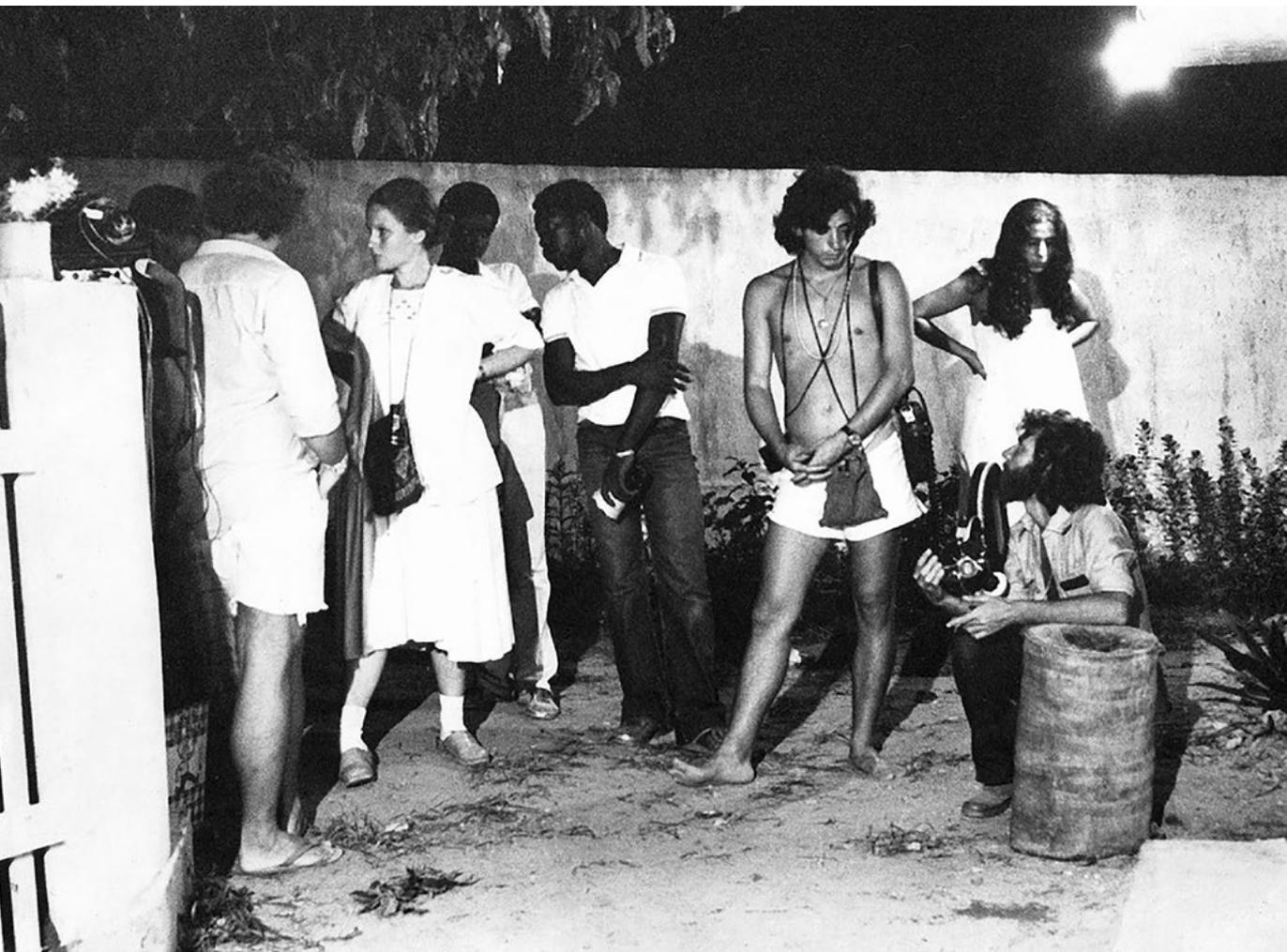
çadas. Seu acervo filmográfico é muito representativo da memória de grupos oprimidos. Ela lhes confere voz, pois deseja escutá-los, aprender com eles, e transmitir esses ensinamentos. Os arquivos também podem assumir o papel de preservar a memória desses grupos.

Benassi procurou estimular a reflexão sobre quais memórias individuais e coletivas vêm sendo preservadas nas instituições de guarda, e sobre a influência dos técnicos acerca dos critérios de seleção do que será preservado.⁹ Preservar acervos de grupos minoritários (mulheres, negros, indígenas etc.), que foram historicamente invisibilizados, tem um enorme potencial na construção de um outro futuro, uma vez que esses grupos podem, ao se verem representados, conhecer melhor sua própria história e superar traumas causados por opressões históricas.

É preciso ressaltar, no entanto, não apenas que o presente e a perspectiva futura orientam a produção das narrativas sobre o passado, mas também que estas narrativas têm efeitos na contemporaneidade, podendo servir ao empoderamento de grupos políticos e à legitimação de suas ações. Os usos políticos da memória, reivindicada como direito nas lutas sociais por reconhecimento de grupos silenciados e reprimidos, operam tanto no sentido da construção da identidade desses

8 FRANCO, Luiza. Violência contra a mulher: novos dados mostram que 'não há lugar seguro no Brasil'. BBC News Brasil, 26 fev. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47365503>. Acesso em: 20 ago. 2019.

9 BENASSI, Martina, op. cit.



grupos, levando ao reconhecimento de seu protagonismo na história e à sua inclusão na memória nacional, quanto no sentido da reafirmação desses grupos e de seu protagonismo nos embates políticos contemporâneos.

Cidadão jatobá (1987) – documentário de Maria Luiza que registra a construção de uma canoa a partir da casca do jatobá por indígenas do Alto Xingu – é um bom exemplo para se pensar como os arquivos podem articular múltiplos interesses e temporalidades. Derivado de um projeto inicial de filme sobre o antropólogo alemão Karl von den Steinen – projeto que ficaria, para Maria Luiza, na lista dos “filmes que não filmei” –, *Cidadão jatobá* foi ganhador, em 1987, dos prêmios de melhor curta no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro e no FestRio, sendo exibido também, a convite, no Festival de Cannes, na França.

O filme registra um saber tradicional indígena que se encontrava em extinção, qual seja, a feitura de canoas para circulação pelos rios da região amazônica. Naquele momento, como ainda hoje, a expansão das fronteiras do capitalismo no país levava à modificação dos territórios habitados por sociedades indígenas, seja pela construção de barragens, pela ação de mineradoras ou pelo desenvolvimento da agropecuária em escala industrial, com impacto direto no modo de vida desses grupos.

Cabe lembrar que, em 1987, como parte importante do processo de transição democrática no Brasil, elaborava-se a Constituição Federal que seria promulgada no ano seguinte, com de-

bates pautados, no que tange às questões indígenas, pelo entendimento de que esses povos tinham direito originário à terra que habitavam, e que garantias de natureza fundiária eram condição fundamental para a existência e perpetuação de suas culturas. Nesse contexto, retomando a ideia de que o cinema de Maria Luiza é marcado por seu desejo de compartilhar experiências, afetos e inquietudes, deve-se ressaltar que seus filmes constituem-se também, em última instância, em instrumentos de manifestação e intervenção política.

Cidadão jatobá tem início com o provocativo letrero “com quantos paus se faz uma canoa?”, e termina defendendo que “a nação brasileira deve a seus índios cidadania plena e a posse, usufruto e proteção das terras onde ainda vivem”. Circulando com *Cidadão Jatobá* por festivais no Brasil e no exterior, Maria Luiza fazia ecoar o discurso favorável à demarcação dos territórios indígenas, marcando posição em um debate importante naquele momento, e até hoje.

Garantir a preservação dos originais desses filmes em instituições públicas significa, sem dúvida, assegurar às gerações futuras o conhecimento de sua própria história, permitindo que, ao analisarem seu passado, possam projetar o seu porvir. Parece consenso essa ideia de que os arquivos históricos se ancoram no passado, ao mesmo tempo em que se projetam no futuro. O que se busca evidenciar aqui, no entanto, é o fato de que o presente também integra o caleidoscópio temporal característico do campo dos arquivos.

As mulheres, o feminismo, o respeito às diferentes culturas e suas tradições, as possibilidades de perpetuação das religiões de matriz africana no Brasil ou das culturas indígenas que ainda sobrevivem, todas essas são questões absolutamente atuais. Quando as instituições públicas se abrem para a preservação de arquivos como o de Maria Luiza Aboim, estão se abrindo para a construção de uma sociedade mais democrática, mais polifônica, mais representativa dos indivíduos e grupos que a compõem.

Maria Luiza encontra-se envolvida, atualmente, com a plantação de cúrcuma, com a fabricação de pães e doces artesanais, e com o projeto de um filme destinado a convencer os agricultores tradicionais a fazerem a migração para a agricultura orgânica – como não poderia deixar de ser, já que seus filmes

se entrelaçam às suas experiências de vida. Pretende ainda realizar um filme sobre mais uma delas, o envelhecimento. A passagem do tempo faz com que Maria Luiza lance novos olhares à sua própria trajetória. Sua curiosidade é forte até hoje; quer conhecer, saber, viver e compartilhar. Nesse ano de 2019, segundo Maria Luiza, os astros estariam conspirando: ela encontrou um quadro em que aparece retratada há setenta anos, reencontrou um irmão que não via há sessenta anos, re viu *Creche-lar* quarenta anos depois e virou tema de mostra e artigo. Colocar Maria Luiza Aboim em evidência significa questionar o espaço conferido às mulheres no audiovisual, nos arquivos e na história, compartilhando seu olhar sensível e comprometido com as questões de seu tempo.

FILMOGRAFIA DA CINEASTA MARIA LUIZA ABOIM

Creche-lar 1978, 16 mm, 9 min. Documentário sobre um projeto inovador de creche comunitária na Vila Kennedy, Rio de Janeiro. Fotografia Noilton Nunes.

Teu nome veio de África 1979, 16 mm, 40 min. Documentário sobre a iniciação de uma comerciária carioca no candomblé. Roteiro selecionado para produção em concurso da Funarte. Prêmio Funarte. Selecionado para o XXIII Festival de Cinema de San Francisco, XII Festival Nacional do Cinema de Brasília, VIII Jornada da Bahia. Fotografia Flávio Ferreira.

Cidadão jatobá 1987, filmado em 16 mm, finalizado em 35 mm, 14 min. Documentário sobre a integração das comunidades indígenas à sociedade brasileira e a construção de uma canoa. Fotografia de Johnny Howard. Selecionado para a Semana da Crítica do Festival de Cannes. Melhor filme de curta-metragem do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Melhor filme de curta-metragem do Festival Internacional de Cinema do Rio. Selecionado para os festivais de Montreal, Oberhausen, Manheim e Clermont-Ferrand; II Festival Latino de Cinema dos Povos Indígenas; “80 curtas dos anos 80” (Masp), entre outros. Parte do acervo permanente do National American Indian Museum de New York.

Rio da cruz 1988, vídeo, 30 min. Documentário experimental sobre belezas e tristezas da cidade do Rio de Janeiro. Produzido para a Rio Arte, Prefeitura do Rio de Janeiro. Fotografia Breno Silveira.

John Collier, Jr.: a visual journey 1992, vídeo, 30 min. Documentário biográfico de um fotógrafo americano portador de deficiência física que o levou a deixar uma marca profunda na história visual de seu país. Fotografia Stephen Ollsson. Coproduzido com Stephen Ollsson, em associação com a emissora de televisão KQED, San Francisco, Califórnia. Selecionado para o Festival do Cinema Antropológico de Goettingen, Alemanha; para o Festival Margaret Mead do Filme Antropológico de Nova York; e para o National Educational Film and Video Festival de Berkeley. Título em inglês, ainda sem tradução.

Basta! 1995, vídeo, 13 min. Documentário sobre diferentes abordagens da questão da violência contra as mulheres na IV Conferência Mundial de Mulheres da ONU, na China. Fotografia Maria Luiza Aboim.

Verdade de mulher 2001, vídeo, 56 min. Documentário sobre violência contra as mulheres. Impedido de divulgação por conter clipes do dramaturgo Nelson Rodrigues, não autorizados pelos herdeiros. Em processo judicial. Exibido no XIII Festival de Tiradentes (2010). Fotografia Maria Luiza Aboim e Flavio Ferreira.

Tecendo a rede 2002, vídeo, 30 min. Produzido para o treinamento de agentes que interagem com vítimas de violência contra as mulheres. Patrocinado pelo Fundo de Desenvolvimento das Nações Unidas para a Mulher (Unifem). Fotografia Maria Luiza Aboim.

Ciranda de bambu 2011, vídeo, 11 min. Produção e documentação da construção de um túnel de bambu de 24 metros pelo artista plástico Paul Spencer, em janeiro de 2011, no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro. Fotografia Maria Luiza Aboim.

Economia solidária na América Latina 2012, vídeo, 30 min. Documentário sobre seminário realizado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (outubro de 2011). Fotografia Maria Luiza Aboim e Leo Bittencourt.

O que é agroecologia? 2017, vídeo, 24 min. Material selecionado no projeto Bora Plantar Orgânico?, para o Encontro Nacional de Agroecologia em Belo Horizonte (2017). Fotografia Flavio Ferreira e Nicole Algranti.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (Ancine). Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. *Participação feminina na produção audiovisual brasileira (2016)*. Brasília, DF: Ancine, 2017. 15 p. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/publicacoes/pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2016.pdf.

BENASSI, Martina. *Arquivo e representatividade: uma pesquisa através dos acervos de mulheres no Arquivo Nacional*. Orientadora: Patricia Ladeira Penna Macêdo. 2017. 62 f. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Arquivologia) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

FRANCO, Luiza. Violência contra a mulher: novos dados mostram que 'não há lugar seguro no Brasil'. BBC News Brasil, 26 fev. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47365503>. Acesso em: 20 ago. 2019.

NORONHA, Danielle de. Elas por trás das câmeras: reflexões sobre as mulheres no audiovisual. Associação Brasileira de Cinematografia, Rio de Janeiro, 2017. Seção Artigos. Disponível em: <https://abcine.org.br/site/elas-por-tras-das-cameras-reflexoes-sobre-as-mulheres-no-audiovisual/>. Acesso em: 28 ago. 2019.

A mulher, atriz e deputada Maria da Conceição da Costa Neves

Retratos de uma época

Ana Carolina Reyes

Bacharel em Ciências Sociais e Direito e especialista em Arte e Educação. Técnica em assuntos culturais da Equipe de Processamento Técnico de Documentos Audiovisuais, Sonoros e Musicais do Arquivo Nacional

*Voltei ao tempo em que minha memória nasceu*¹

| Maria da Conceição da Costa Neves

Em sua autobiografia intitulada *Rua sem fim*, de 1984, Maria da Conceição da Costa Neves avisa que não deixará nenhuma gaveta fechada.

Serão todas elas abertas, com chave ou gazuá, com facilidade ou dificuldade, pois muitas delas estarão emperradas pela ferrugem do tempo. Haverá de tudo e para todas as sensibilidades. Maços de cartas em papel azul-céu com fitinhas róseas, flores secas, certidões de casamento, nascimento e óbito, um pouco de terra dentro de um papel que já perdeu a cor, que poderá ter vindo de túmulos, como poderá ser de um canto de mata onde se realizou uma posse furtiva.²

Sua autobiografia seria composta de três volumes, mas apenas o primeiro foi publicado. Alguns anos depois, em 1989, Maria da Conceição veio a fa-

lecer. Em 2009, seu acervo pessoal foi entregue ao Arquivo Nacional por sua sobrinha, Mônica Telles, por intermédio do Centro de Referência das Lutas Políticas no Brasil (1964-1985) – Memórias Reveladas. Este centro foi criado naquele ano no âmbito da Casa Civil da Presidência da República e sob a coordenação do Arquivo Nacional, com o objetivo de reunir e tornar acessíveis, em um portal na internet, informações acerca de arquivos referentes ao regime militar, custodiados por diversas instituições públicas e privadas.

Uma das ações previstas quando da criação do Memórias Reveladas era o incentivo à doação, por particulares, de documentos que retratassem a ditadura militar, com a simplificação dos trâmites burocráticos para isso. O acervo de Maria da Conceição traz elementos que

1 NEVES, Maria da Conceição da Costa. *Rua sem fim*: autobiografia. São Paulo: Ed. das Américas, 1984, p. 10.

2 *Ibidem*, p. 17.

ajudam a recontar a história desse período, tendo em vista que ela teve grande atuação como deputada, participou da oposição ao governo de João Goulart e, posteriormente, sofreu a cassação de seu mandato em 1969, em decorrência do ato institucional n. 5 – AI-5.

Este artigo apresenta algumas reflexões sobre o acervo privado de Maria da Conceição, sob a guarda do Arquivo Nacional, e sua autobiografia, que foram as fontes utilizadas para conhecermos um pouco de sua vida e também permitiram descortinar aspectos da época e da sociedade em que ela viveu. Para além de trazer características individuais, uma biografia e um acervo pessoal situam o indivíduo em uma teia social. Pretende-se, ainda, indicar as potencialidades para a pesquisa que o acervo guarda.

No primeiro volume de sua autobiografia, Maria da Conceição conta sua história de vida desde pequena até a eclosão da Segunda Guerra Mundial, em 1939. Narra as dificuldades financeiras na infância; seu primeiro amor na adolescência; a vida em Juiz de Fora, sua cidade natal; seu primeiro casamento com Horácio, 27 anos mais velho do que ela; o nascimento e morte de seus três filhos; sua mudança para o Rio de Janeiro; sua paixão por Procópio Ferreira; seu ingresso na carreira artística; sua mudança para São Paulo; seu casamento com o médico Matheus

Santamaria. A partir de 1938, o que apresentamos adiante sobre sua trajetória biográfica se baseou em texto extraído do site da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo (Alesp) e no currículo que se encontra ao final de sua autobiografia.

Maria da Conceição nasceu em 1908, em Juiz de Fora. Fez parte da primeira geração de brasileiros de sua família. Seu pai era português, sua mãe, norte-americana. Embora fosse, nas palavras de Conceição, uma família de posses até antes de seu nascimento, durante sua infância seus pais enfrentaram uma situação financeira muito difícil, “quase de extrema miséria”. Apesar disso, conseguiu ingressar na escola ainda pequena e terminar os estudos. “Andava oito quilômetros para ir ao Grupo [Grupo Escolar Delfim Moreira, onde estudou], quatro para ir, quatro para voltar, pés descalços e muitas vezes sem levar merenda – lanche”.³

Maria da Conceição conta sobre a primeira vez que foi ao cinema, quando tinha oito anos. Havia uma moça, apelidada de d. Mulata, que veio morar ao lado de sua casa. Na vizinhança comentavam que a moça era mantida pelo filho de um rico fazendeiro, estudante de engenharia, e quase ninguém a cumprimentava, “como mandavam os bons costumes estabelecidos pela tal sociedade [...] que tudo finge não ver desde que seja feito às ocultas”.⁴

3 NEVES, Maria da Conceição da Costa, op. cit., p. 21.

4 Ibidem, p. 28.



D. Mulata, certa vez, aproximou-se de Conceição e, tomando conhecimento de que a menina já sabia ler, perguntou se ela poderia ler uma carta que havia chegado. Conceição prontamente atendeu ao pedido, ao que a vizinha retribuiu com doces e uma prata. Passado um tempo, houve um falecimento na vizinhança, e a mãe de Conceição perguntou se d. Mulata poderia ceder algumas flores de seu jardim para ornar o caixão. Muitas foram as flores, e a mãe de Conceição ficou bastante comovida, estabelecendo-se uma intimidade entre elas. Conta Conceição:

Um dia, d. Mulata pediu à minha mãe para deixar que eu fosse com ela ao cinema. Tinha tanta vontade de ver uma fita que iam exhibir, e não tinha companhia. Minha mãe deve ter relutado, mas cedeu. E lá fui ao cinema com a “moça do engenheiro”. Achei magnífico. Não ia nunca à parte alguma e d. Mulata comprava balas, mas o que d. Mulata queria não era apenas companhia, era quem lesse para ela os letreiros das fitas, naqueles tempos do cinema mudo.⁵

Em 1928, já desquitada do primeiro marido, com quem teve três filhos, e morando no Rio de Janeiro, Maria da Conceição conhece Procópio Ferreira, então com 33 anos, por quem se apaixonou. Ainda na década de 1930, passou a viver com ele. Embora nenhum dos dois pudesse, pela lei, se casar novamente,

pois ambos eram desquitados, viveram como casados por alguns anos.

Conceição narra a forma como se tornou atriz da companhia de teatro de Procópio Ferreira. Certo dia, em um ensaio, uma das atrizes da companhia não conseguia acertar seu papel. Procópio estava muito irritado e mandou suspender o ensaio. Conceição disse, brincando, para desanuviar o ambiente, que iria interpretar a cena da forma como ele havia orientado.

“Se acertar, quero aplausos e se errar estão proibidos de vaiar” [...]. Fui, peguei a peça, entrei como rainha, pisei como rainha, olhei como dona do mundo e falei como artista. Li uma página e parei, dando gargalhadas. Minhas gargalhadas foram abafadas pelas palmas dos que estavam na plateia. [...] Havia nascido uma estrela de teatro.⁶

Havia unanimidade entre os amigos e artistas da companhia de que *Conceição da Costa Neves* não era nome adequado para o teatro. Assim, Catulo da Paixão Cearense sugeriu *Regina* (“Rainha é, então será Regina”), e *Maura* foi retirado da pesquisa nos muitos sobrenomes da família de Conceição. Regina Maura foi uma atriz de grande sucesso, tendo percorrido várias cidades do país, encenando diversas peças. Após a morte de sua terceira filha e tendo já rompido sua relação

5 NEVES, Maria da Conceição da Costa, op. cit., p. 26.

6 Ibidem, p. 82-83.

com Procópio, Conceição conta que o povo, querendo acarinhá-la, lança seu nome para Rainha do Baile das Atrizes, no carnaval de 1934. Foi eleita a primeira rainha das atrizes e coroada no teatro João Caetano. Assim conta essa experiência:

Primeira Rainha do Baile das Atrizes. Nunca fui carnavalesca. Adoro dançar, mas tenho horror das camisas suadas, das caras molhadas de suor. Acho que sou uma bailarina frustrada, das muitas biografias que li, já reli, a de Isadora Duncan. No meu tempo, moça de família nem pensar podia ser bailarina, “tá com o diabo no corpo?”

Primeira Rainha do Baile das Atrizes uma criatura que nunca entrou num cordão carnavalesco?! E aconteceu. Fui eleita e o chefe da Casa Civil do meu amigo dr. Getúlio Vargas, o notável Lourival Fontes, mais tarde senador, foi ao teatro João Caetano, em nome do presidente Vargas, coroar a rainha Regina Maura.

Quando eu tinha 15 anos, a cartomante me disse: menina vejo você sendo coroada!⁷

Alguns anos depois, em 1938, Maria da Conceição se casou com o médico Matheus Galdi Santamaria, de quem se separou em 1955. Durante a Segunda Guerra Mundial, entre 1943 e 1945,

Maria da Conceição da Costa Neves foi diretora da Cruz Vermelha do Brasil, em São Paulo. Em 1946, fundou e presidiu a Associação Paulista de Assistência ao Doente da Lepra. Seu trabalho em defesa dos doentes de hanseníase tornou-a conhecida por meio da imprensa e, em janeiro de 1947, iniciou sua carreira política como deputada estadual na Assembleia Legislativa de São Paulo, pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). Foi a terceira mais votada entre 75 deputados, e também a única mulher eleita para a Constituinte de 1947.

Uma das principais áreas de atuação da deputada foi a defesa dos doentes de hanseníase e de suas famílias, tendo sido autora de leis e projetos que lhes garantiam direitos.⁸ Na sua primeira legislatura, Maria da Conceição foi chamada a participar de um grupo incumbido de averiguar a estrutura dos asilos-colônia do estado de São Paulo,⁹ para onde eram levados os doentes de lepra. Em razão de suas denúncias sobre as péssimas condições de funcionamento desses estabelecimentos, abriu-se uma investigação, realizada pela Alesp e publicada em relatório, que é hoje considerada a primeira comissão parlamentar de inquérito (CPI) da história do Legislativo paulista.

7 NEVES, Maria da Conceição da Costa, op. cit., p. 140.

8 Dentre eles podemos citar, por exemplo, o que concede preferência aos filhos de internos em sanatórios de lepra para matrícula nos estabelecimentos oficiais de ensino (n. 1.174, de 1953).

9 Para conter uma epidemia de lepra, o estado de São Paulo iniciou, a partir da década de 1930, uma política de internação compulsória dos portadores da doença. Foi criada uma rede de cinco asilos-colônia para receber essas pessoas, vindas de diversas localidades do estado de São Paulo ou mesmo de estados vizinhos. Essa estrutura serviu de modelo para outros estados e ficou conhecida como “modelo paulista”.

Maria da Conceição participou ativamente da política, tendo sido uma das fundadoras do PTB. A partir de 1947, foi eleita deputada estadual para sucessivas legislaturas na Alesp (legislaturas de 1951-1954, 1955-1958, 1959-1962, 1963-1966 e 1967-1969). Entre 1960 e 1963, foi eleita e reeleita vice-presidente da assembleia, sendo a primeira mulher a assumir a presidência de um parlamento estadual no Brasil, quando da viagem do presidente Roberto Costa de Abreu Sodré ao exterior.

A deputada fez parte do movimento que depôs o presidente João Goulart em 1964. No entanto, depois se tornou crítica do regime militar que vigorou no Brasil de 1964 a 1985. Após a extinção dos partidos políticos e a implantação do bipartidarismo, ela se filiou ao partido de oposição ao regime, o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), do qual também foi uma das fundadoras.

Com a publicação do ato institucional n. 5, em 13 de dezembro de 1968, a Alesp ficou fechada de 7 de fevereiro de 1969 a 31 de maio de 1970, e entre os 27 deputados estaduais cassados estava Maria da Conceição da Costa

Neves, que ainda perdeu seus direitos políticos por dez anos.¹⁰ Na década de 1970, participou de movimentos pela anistia. Foi também jornalista e escritora, tendo lançado, além da sua autobiografia, já citada, os livros de poemas *Na esquina do mundo* e *Na praça da vida*.¹¹

Acervo pessoal, biografia e pesquisa: algumas reflexões

O acervo que se encontra no Arquivo Nacional foi acumulado pela própria Maria da Conceição da Costa Neves, sendo, portanto, um arquivo privado pessoal. Compreende documentos audiovisuais e sonoros, relativos às suas atividades como militante e deputada estadual de São Paulo, em um total de nove películas e nove fitas audiomagnéticas de carretel aberto (também chamadas de fitas-rolô).¹²

São gravações de programas de rádio, em que Maria da Conceição e outras personalidades políticas são entrevistadas; discursos da deputada na Assembleia Legislativa de São Paulo; imagens em movimento de Maria da Conceição em momentos de lazer com

10 No acervo do Arquivo Nacional, há um processo que integra o Fundo Serviço Nacional de Informações sobre a cassação do mandato de Maria da Conceição e a perda de seus direitos políticos. Nele, Conceição pleiteia informações sobre os motivos que levaram à sua cassação. Há uma carta ao então presidente da República, Emílio Garrastazu Médici, em que ela menciona sua atuação como deputada e também no movimento que depôs o presidente João Goulart. Arquivo Nacional, Fundo Serviço Nacional de Informações, BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.76097661.

11 O livro *Na praça da vida* teve o resultado de suas vendas revertido integralmente à Associação Paulista de Assistência ao Doente de Leprosia.

12 O Arquivo Nacional disponibiliza ao público o acesso à descrição dos documentos e aos seus representantes digitais através do seu portal na internet Sistema de Informações do Arquivo Nacional (Sian): <http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/login.asp>.

seus familiares e amigos e também do seu trabalho de filantropia junto a crianças internas em um dos leprosários do estado de São Paulo, dentre outros. Este último documento é uma das poucas películas em nitrato que compõem o acervo do Arquivo Nacional e foi digitalizada em 2017 por ocasião do III Arquivo em Cartaz – Festival Internacional de Cinema de Arquivo.¹³

Ao mesmo tempo em que o acervo reflete parte das atividades empreendidas por Maria da Conceição (as datas de produção da documentação sonora estão compreendidas entre o final da década de 1950 e meados dos anos 1960), é importante refletir sobre suas escolhas em relação aos documentos acumulados, no sentido de moldar a imagem de como quer ser lembrada. Que facetas são mostradas/omitidas nos documentos que ela acumulou? As mesmas questões podemos levantar no tocante à sua autobiografia. E em se tratando de acervo pessoal doado pela família (que é o caso do acervo de Maria da Conceição), podemos pensar também sobre que documentos são escolhidos para serem entregues à instituição de memória, no sentido de construir a imagem do ente querido.

Quando se observa o acervo sonoro acumulado por ela, nota-se que não há quase nenhuma referência sobre sua

vida profissional como artista, embora tenha sido uma atriz de grande destaque. Na imprensa escrita, de acordo com a pesquisa de Carla Porto,¹⁴ o fato de ter trabalhado como atriz foi utilizado como motivo de depreciação de sua atuação política. Em sua autobiografia, Conceição relata os preconceitos que enfrentou quando decidiu ingressar na carreira artística e como a sociedade de então via os artistas. Como se percebe no trecho a seguir, ao narrar os preconceitos da época, ela mesma se mostra bem crítica (quicá preconceituosa) em relação a essa sociedade.

As famílias burguesas dos países sem tradição, esses países novos cuja cultura ainda é importada como importados são muitos os artigos essenciais à vida das populações, essas famílias, por via de preconceitos tortos, de que elas mesmas desconhecem a estrutura e até a razão de existirem, fincadas apenas em não desejar modificar esses preconceitos, tinham ainda opiniões podres sobre os artistas. Não os consideravam seres privilegiados, o que seria muito a exigir da estupidez delas, mas chegam a entendê-los criaturas anormais, marginais, indesejáveis. A notícia de que eu iria trabalhar em teatro foi mesmo uma revolução. Neste país, ainda muito pão precisará a sua gente comer, muita cartilha precisará ler e muito medi-

13 O nitrato foi o material amplamente utilizado em películas até os anos de 1950, quando passou a ser substituído pelo acetato, por conta do risco de entrar em combustão espontânea.

14 PORTO, Carla Lisboa. Conceição Santamaria: elementos biográficos na construção de um discurso pelo jornal *O Estado de São Paulo* (1945-1954). *Patrimônio e Memória*, São Paulo, Unesp, v. 12, n. 1, p. 203-220, jan.-jun. 2016.

RUA SEM FIM

Conceição da Costa Neves

AUTOBIOGRAFIA



TRILOGIA
VOLUME I



EDAMERIS

ramento tomar, até chegar à sensibilidade da arte. [...] O artista é o boêmio que vive de expediente, sem profissão definida e sem a definida situação financeira. *A mulher que se sente ser artista é por eles chamada de prostituta*.¹⁵

Conceição teve, inclusive, que enfrentar a ameaça de perder sua filha para o pai da menina, que queria afastá-la da mãe quando soube que esta seria atriz. Ela diz que precisou lutar e ir às leis: “já havia a lei do deputado federal dr. Getúlio Vargas, que dava profissão ao artista e que impedia que falsos empresários explorassem autênticos artistas – foi aí que aprendi a amar Getúlio Vargas”.¹⁶

Se, por um lado, em seu acervo pessoal, poucas referências há sobre o período em que foi atriz de teatro, em sua autobiografia Conceição dedica muitas páginas a falar de sua carreira de artista, que se misturava com a vida pessoal ao lado do seu companheiro Procópio Ferreira. Além de narrar as histórias envolvendo o trabalho propriamente de atriz (ela conta detalhes sobre ensaios, turnês por várias cidades, elaboração das peças, figurinos, a crítica na imprensa etc.), menciona as diversas personalidades com quem se envolveu durante os três anos em que atuou no

teatro, no início da década de 1930.

“Nem antes, nem depois, convivi com tantos, tão variados e verdadeiros intelectuais. Aprendi muito, muito, muito. A eles devo do pouco que sei, do quase nada que sou”.¹⁷ Rui Barbosa, Noel Rosa, Carmem Miranda, Joracy Carmargo, Oduvaldo Viana, Irineu Marinho, Getúlio Vargas, Catulo da Paixão Cearense e vários outros artistas, juristas e políticos. Podemos indagar se já estariam sendo erigidas aí as bases da futura carreira política de Conceição, bem como pensar a relação entre artistas e políticos na primeira metade do século XX.

Maria da Conceição, em sua autobiografia, retrata bem essa relação ao narrar a história da elaboração de *Deus lhe pague*, pelo dramaturgo Joracy Camargo, sua peça mais famosa, que “teve cerca de 10 mil representações, no Brasil e fora dele, com versões em japonês, hebraico, francês, inglês, iídiche e espanhol”.¹⁸ Joracy estava preso na Casa de Detenção por ter falsificado um cheque de pouca importância. A ideia da peça nasceu depois que Procópio Ferreira leu em um jornal de São Paulo que havia um senhor, de barbas e cabelos longos, que convivia com os estudantes no largo de São Francisco e usava palavras profundas. Era chama-

15 NEVES, Maria da Conceição da Costa, op. cit., p. 83, grifos nossos.

16 Ibidem, p. 87.

17 Ibidem, p. 149.

18 NISKIER, Arnaldo. *Deus lhe pague*. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <http://www.academia.org.br/artigos/deus-lhe-pague>. Acesso em: 12 jul. 2019.

do “O filósofo”. Procópio pediu a Joracy que escrevesse uma peça em que ele pudesse encenar um tipo como o desse senhor. Enviam então ao dramaturgo, por sua solicitação, resmas de papel, caixas de lápis e um exemplar do livro *Gênesis*. Quando chegaram as primeiras páginas, todos as consideraram geniais. Mas Procópio queria poder conversar com Joracy a cada dia, e não por correspondência. Assim, Maria da Conceição teve a ideia de ir ao palácio Monroe falar com o então ministro da Justiça, Oswaldo Aranha, que era espectador assíduo de suas peças.

Contei-lhe o caso e disse: tenho um pedido difícil de ser atendido, mas se não fosse difícil não o viria procurar.

– “Diga lá Regina, o que tu queres.”

– Queria que fosse dada uma licença especial para que o Joracy saísse todas as noites da Detenção, depois do espetáculo, jantasse em minha casa – Rua D. Mariana –, lesse e discutisse com Procópio o que havia escrito durante o dia e antes de clarear, nós o devolveremos à Detenção.

– “Não é fácil, vamos fazer três vezes por semana?”

– Vamos! Assim foi escrito o “Deus lhe pague”.¹⁹

Segundo a pesquisadora Carla Porto,²⁰ muitas críticas dirigidas pela imprensa escrita a Maria da Conceição traziam à baila o fato de ter atuado no

teatro, além de ser mulher, ocupando um espaço majoritariamente dominado por homens. Em seu acervo sonoro, podemos notar em entrevistas de programas de rádio com Maria da Conceição esse mesmo tom de crítica ou jocosidade. Vê-se a tentativa de alguns entrevistadores de desqualificá-la por ser mulher. No diálogo a seguir entre o apresentador do programa de rádio e Maria da Conceição, podemos notar como o pronome de tratamento escolhido para se referir a ela desconsidera seu cargo político de deputada e se volta ao seu estado civil:

Entrevistador: Devemos dirigir-lhe a palavra com o tratamento de senhora ou senhorita, hein?

Maria da Conceição: ah esta é uma saída muito interessante. Vocês já iniciaram de maneira diferente. Realmente fizeram bem, é mesmo uma situação diferente. Geralmente não é essa pergunta. Vocês perguntam “Vossa Excelência”, porque eu sou “Vossa Excelência”. Eu sou “Excelência”, quer queiram, quer não queiram. Mas como vocês já deviam saber que eu ia dizer que dispensava o tratamento de Vossa Excelência, porque estamos realmente num regime democrático, onde esse tratamento de Vossa Excelência é um detalhe do meu mandato [...] mas como eu tenho quase a certeza, mesmo a votação sendo secreta, de que eu represento um número muito maior de eleitores da

19 NEVES, Maria da Conceição da Costa, op. cit., p. 104.

20 PORTO, Carla Lisboa, op. cit.

classe média para baixo, essa gente humilde de São Paulo, e que eu iria dispensar o tratamento de Vossa Excelência, mas quando os senhores me chamassem de você, eu iria dizer que “você” não, “você” não! “Senhorita” por quê? “Senhorita” são aquelas senhoras que costumam ter filhos e teimam em ficar solteiras. Eu sou casada. Eu sou senhora.

Entrevistador: Conceituadíssima senhora dona Conceição, a senhora empenha a sua palavra publicamente como não tem conhecimento de nenhuma das perguntas que lhe vamos formular?

Maria: Empenho. Até porque se fora isso eu não viria. Seria uma farsa, e eu não me submeto à farsa.²¹

Célia Pinto aponta que na década de 1950 apenas às mulheres pertencentes às camadas populares da sociedade era consentido o trabalho fora de casa por uma questão de sobrevivência (embora essas mulheres sofressem toda sorte de abusos no ambiente de trabalho). “Nas elites e classes médias urbanas, o lugar sagrado da mulher era o lar, cumprindo seu papel de mãe santificada, pelo menos nos discursos da família ideal, sendo, portanto, desaconselhável e mesmo vetado ter vida pública”.²² Se levamos em consideração dados

do IBGE de 2017,²³ mostrando que as mulheres ainda são minoria em cargos políticos no Brasil (16% entre os senadores e 10% entre os deputados federais), podemos imaginar o que era ser deputada na década de 1950.

Porto analisou o discurso construído pelo jornal *O Estado de S. Paulo* entre os anos de 1945 a 1954, que buscava promover a legitimação do modelo paulista de internação de doentes de lepra, e as críticas da imprensa dirigidas a Maria da Conceição da Costa Neves, que se contrapunha a esse modelo. Segundo a autora, as principais acusações dirigidas pela imprensa escrita à deputada e à sua atuação foram de que pretendia obter reconhecimento por meio dos doentes de lepra, de desviar recursos de doações dos leprosos e também de corrupção pela venda de um projeto de lei apresentado pela deputada.²⁴

Nas gravações existentes no acervo sonoro, vemos exemplos, em programas de rádio de que Maria da Conceição participou, de questionamentos dos entrevistadores acerca dessas acusações. São feitas perguntas sobre “querer fazer cartaz com a desgraça alheia” e se ela “tinha conhecimento da venda do projeto de lei n. 336 [de 1951]”. Em suas falas, Maria da Concei-

21 Arquivo Nacional, Fundo Maria da Conceição da Costa Neves, BR RJANRIO CCN.0.DSO.004.

22 PINTO, Céli Regina Jardim. Elas não ficaram em casa: as primeiras mulheres deputadas na década de 1950 no Brasil. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 33, n. 62, p. 461, maio-ago. 2017.

23 SILVEIRA, Daniel. Em ranking de 190 países sobre presença feminina em parlamentos, Brasil ocupa a 152ª posição. G1 Rio, 7 mar. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/em-ranking-de-190-paises-sobre-presenca-feminina-em-parlamentos-brasil-ocupa-a-152-posicao.ghtml>.

24 PORTO, Carla Lisboa, op. cit.

CONFIDENCIAL
PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA
SERVIÇO NACIONAL DE INFORMAÇÕES
GABINETE

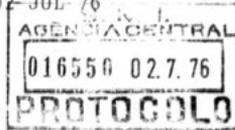


MEMO Nº 1714/SI-Gab

Do Ch GAB/SNI

Em 02 JUL 76

Ao Sr Ch AC/SNI



REFERÊNCIA: MEMO Nº 190/SI-GAB, de 28 Jan 75.

ANEXO: INFÃO Nº 179/15/AC/76, de 28 Jun 76, e seus anexos.

97661

RESUMO DO ASSUNTO: MARIA CONCEIÇÃO DA COSTA NEVES - Ex-Dep Est do MDB/SP.

DESPACHO: Por tratar-se de solicitação do Exmo Sr P:R, à AC para que seja aprofundada, qual a real causa da cassação da marginada.

ção sempre procurou destacar algumas características suas para se contrapor às acusações. Enfatizava a honestidade, a sinceridade, ao mesmo tempo em que se colocava como representante dos mais humildes – o que pode ser notado no trecho da entrevista transcrita anteriormente. Nas gravações é possível percebê-la como uma oradora eloquente e debatedora tenaz.

Consegue-se ainda extrair do acervo sonoro seus posicionamentos políticos, bem como as ideias políticas que circulavam na época. Maria da Conceição era grande admiradora de Getúlio

Vargas. Por outro lado, se contrapôs ao presidente João Goulart, tendo apoiado o governo iniciado em 31 de março de 1964. É comum também encontrar perguntas de entrevistadores sobre seu posicionamento em relação à União Soviética e ao comunismo, nos permitindo vislumbrar as principais divergências ideológicas daquele período. Em sua autobiografia, Conceição apresenta suas críticas no tocante ao regime socialista.

Como afirma Verena Alberti, “a história do sujeito e a história da sociedade e do grupo de que faz parte se relacionam

continuamente”.²⁵ Embora esteja se referindo ao trabalho com história oral, essa observação se aplica ao trabalho em acervos pessoais e com biografias. Segundo Levi,²⁶ compreender uma trajetória biográfica, que tem suas particularidades, é também olhar para suas relações com a época e a sociedade em que o indivíduo está ou esteve inserido. A pesquisa que se utiliza de biografias (e podemos estender a reflexão para a pesquisa em acervos ou arquivos privados, como é o acervo de Maria da Conceição) possibilita conhecer, ao menos em parte, a mentalidade da época, o contexto social em que o indivíduo se encontra, suas relações com diferentes grupos.

O acervo sonoro de Maria da Conceição da Costa Neves reconstrói parte da memória política e da história do Brasil de meados do século XX, uma vez que sua titular se engajou politicamente em diversas causas, tendo sido eleita deputada estadual por várias legislaturas, apoiou o movimento que depôs João Goulart e teve seu mandato cassado durante a ditadura militar. Dessa maneira, visualizamos muitos temas de pesquisa que podem ser explorados no acervo, como a participação da mulher na política; o espaço do rádio na sociedade da época; a dinâmica política que antecedeu o golpe militar e no pós-golpe, considerando alianças e adversários

políticos; e, certamente, a história da lepra no Brasil, que não pode ser contada sem o nome de Maria da Conceição.

“Algumas vezes, Regina Maura e Conceição criavam tremendos conflitos dentro da mesma mulher”²⁷

Para Bourdieu,²⁸ na construção de uma narrativa biográfica, é possível notar a atribuição de um sentido na escolha dos fatos narrados, de uma lógica, ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, estabelecendo relações inteligíveis e um fio condutor coerente para a trajetória biográfica.

Percebemos a presença desse “fio condutor” na autobiografia de Maria da Conceição e mesmo nas entrevistas presentes em seu acervo sonoro, quando ela destaca algumas características suas que dão unidade à sua história e trajetória. Diante de variadas situações, ela procura salientar a sua determinação, se apresenta como uma pessoa que sempre correu atrás do que queria, sendo honesta, justa, sincera e franca e que respeita a sua voz interior. A sucessão de acontecimentos em sua vida parece assentada nesse seu jeito de ser, e eles são narrados como se tivessem um encadeamento lógico. No entanto, como nos leva a refletir Bourdieu, a história não é una; a linha não

25 ALBERTI, Verena. *Manual de história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004, p. 94.

26 LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2000, p. 167-182.

27 NEVES, Maria da Conceição da Costa, op. cit., p. 145.

28 BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (org.), op. cit., p. 183-191.

é reta e muitos são os caminhos possíveis. Somos muitas dentro de uma, como demonstra a frase – extraída da autobiografia de Conceição – que serviu de título a esta sessão.

Podemos utilizar essas ideias para entendermos como alguém constitui seu arquivo pessoal: que documentos são escolhidos para guardar, que refletirão a sua trajetória de vida, construindo assim a imagem que se deseja ter de si e o sentido que se deseja dar à sua vida? Estas reflexões nos permitem vislumbrar potencialidades e desafios no trabalho com arquivos privados.

O pesquisador que trabalha com relatos orais, biografias e mesmo arquivos pessoais está diante da necessidade de

confrontar as informações ali encontradas com outras fontes, considerando que o ato de rememorar (como o de guardar documentos) é algo seletivo. Como diz Artières, “não pomos nossas vidas em conserva de qualquer maneira; não guardamos todas as maçãs da nossa cesta pessoal; fazemos um acordo com a realidade, manipulamos a existência: omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, damos destaque a certas passagens”.²⁹ Ainda que Maria da Conceição ambicionasse abrir todas as gavetas fechadas de sua história, como anuncia no início da sua autobiografia, o ato de esquecer caminha junto com o de lembrar, e algumas gavetas não serão passíveis de serem abertas.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. *Manual de história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004.
- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.
- ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Conceição da Costa Neves. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=291251>. Acesso em: 2 mar. 2019.
- _____. Deputada Conceição da Costa Neves: centenário de nascimento. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=290362>. Acesso em: 2 mar. 2019.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2000. p. 183-191.
- LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2000. p. 167-182.
- NEVES, Maria da Conceição da Costa. *Na praça da vida*. São Paulo: Martins, 1976.
- _____. *Rua sem fim: autobiografia*. São Paulo: Ed. das Américas, 1984.
- NISKIER, Arnaldo. Deus lhe pague. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <http://www.academia.org.br/artigos/deus-lhe-pague>. Acesso em: 12 jul. 2019.
- PINTO, Céli Regina Jardim. Elas não ficaram em casa: as primeiras mulheres deputadas na década de 1950 no Brasil. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 33, n. 62, p. 459-490, maio-ago. 2017.
- PORTO, Carla Lisboa. Conceição Santamaria: elementos biográficos na construção de um discurso pelo jornal *O Estado de São Paulo* (1945-1954). *Patrimônio e Memória*, São Paulo, Unesp, v. 12, n. 1, p. 203-220, jan.-jun. 2016.
- STAMPA, Inez et al. Direito à memória e arquivos da ditadura: a experiência do Centro de Referência Memórias Reveladas. In: THIESEN, Icléia (org.). *Documentos sensíveis: informação, arquivo e verdade na ditadura de 1964*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

29 ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 11, 1998.

O cinema político de Agnès Varda

Patrícia Machado

Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, pesquisadora e professora da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Uma cineasta precursora, extremamente ativa e inquieta. Era assim Agnès Varda, que faleceu em março de 2019, aos noventa anos, deixando um legado de mais de quarenta obras, entre filmes e instalações artísticas. Desde os anos 1950, Varda filmava as contradições da vida e do cotidiano, amigos íntimos e pessoas desconhecidas, a rua onde morava em Paris e países distantes (como Cuba, Irã e Estados Unidos), o público e o privado, o individual e o coletivo. De modo engajado, unia um pensamento estético e político que partia do que lhe afetava pessoalmente para tratar de assuntos maiores, falar do e para o mundo, sempre de maneira questionadora, leve e bem-humorada.

Ainda nos anos 1960, Varda foi a única mulher a integrar o coletivo de cineastas que se reuniu para produzir um filme que denunciava as atrocidades da guerra do Vietnã, ainda durante o conflito. *Loin du Vietnam* foi rodado em 1966 e estreou no ano seguinte, marcando um lugar importante na história do cinema militante. Ao lado de Chris Marker, montador do seu primeiro filme (*La Pointe Courte*, 1955), Varda mo-

biliza Joris Ivens, William Klein, Jean-Luc Godard e Claude Lelouch para tratar, a partir de diferentes ângulos, das tensões daquele momento. O trecho feito por Varda acaba ficando de fora, e se perde para sempre, mas seu nome permanece nos créditos por conta de sua participação fundamental na realização do projeto.

A produtora de Chris Marker, a Slon (Service de Lancement de Oeuvres Nouvelles), é fundada (depois passa a se chamar Iskra (Image, Son, Kinescope, Réalisation Audiovisuelle) para produzir e distribuir filmes coletivos e militantes, muitas vezes anônimos, que não encontravam espaço na veiculação da mídia tradicional. A Slon tanto oferecia material e ajuda para cineastas estrangeiros filmarem conflitos em seus países, como recebia imagens que eram montadas em filmes sobre guerras, revoluções e resistências a ditaduras.

Com os avanços da tecnologia, o acesso facilitado a equipamentos mais leves e portáteis, como as câmeras Cameflex e Éclair, naquela ocasião se tornava mais fácil para os cineastas realizar imagens do que se desenrola-

va a partir do ponto de vista de quem está observando de perto ou participando do acontecimento. Marcados pelas experiências cinematográficas das guerras da Argélia¹ e do Vietnã, profissionais, amadores e anônimos, com acesso facilitado a essas câmeras, registraram manifestações estudantis, greves operárias e movimentos políticos e sociais. Inspiravam-se na ideia de fazer dos filmes um *meio de ação*, um contradiscurso ao discurso oficial. A proposta de “filmar e ser um manifestante filmando”² foi colocada em prática. Participar politicamente de uma manifestação ou de uma situação de crise era se engajar por uma causa, filmar o que ocorria e montar rapidamente as imagens testemunhais do acontecimento para exibir os filmes e mobilizar a opinião pública.

Assim como parte de seus colegas, Agnès Varda foi inspirada pelo contexto de militância dos anos 1960 e 1970 e procurou, a seu modo, reunir engajamento, ativismo e cinema. No entanto, sair por aí filmando conflitos e manifestações não era o seu foco. Quando filmou um protesto, como os do Black Panthers, nos Estados Unidos, escapou do formato do cinema direto e se interessou menos pelo acontecimento e mais pelas pessoas que filmava, pelos

detalhes dos corpos, gestos e movimentos de homens, mulheres e crianças negras (como veremos adiante). Seu interesse não era produzir filmes panfletários ou com mensagens que carregavam significados fechados, mas sim levantar questões, especialmente aquelas que lhe fossem caras, como as ligadas ao feminismo. A mulher no mundo, a mulher com o seu corpo e nas suas relações afetivas e sociais se transforma em um importante tema que vai, de formas diferentes, atravessar a sua obra. O feminino será uma de suas grandes preocupações e servirá como motor para uma produção cinematográfica que poderíamos chamar de política.

Como nada para Varda pode ser encerrado em uma única definição, o próprio entendimento sobre o feminino/feminismo vai se transformando ao longo dos seus filmes. Em 1962, ela faz da bela personagem de *Cléo de 5 à 7* (1962) uma mulher que segue em busca de si mesma, a fim de compreender seus anseios e desejos, ao descobrir que possui um câncer. Em entrevista para a atriz e escritora Mireille Amiel, em 1975, Varda observa que “toda a dinâmica do filme está centrada no momento em que essa mulher se recusa a ser esse clichê, no momento em que

1 Um dos precursores desse cinema, realizado como contradiscurso, é o cineasta francês René Vautier, que filmou ao lado dos soldados resistentes na Guerra da Argélia e produziu filmes que criticavam as ações do governo francês na então colônia. Vautier cunhou o termo “testemunho pela ação” a partir do seu primeiro filme, *Algérie, en flammes*.

2 LAYERLE, Sébastien. Les murmures du monde. *CinémAction*, n. 110, Le cinéma militant reprend le travail, p. 70, 2004.

não quer mais ser aquela que é observada, mas, em vez disso, quer olhar para os outros e tornar-se sujeito que olha”.³ Para Varda, a crise vivida pela personagem Cléo expressa “a busca de uma jovem por identidade e esse é sempre o primeiro passo reivindicando o feminismo”.⁴

Seja nos filmes de ficção ou documentários, as mulheres vão assumir o protagonismo nos filmes de Agnès Varda, o que não livra a cineasta de duras críticas de um público moralista ou ainda de feministas radicais que vão acusá-la de não ser feminista o bastante. Foi o que aconteceu quando estreou *A dupla face da felicidade*, em 1964. No filme, um homem é feliz no casamento, mas busca uma felicidade ainda maior incluindo os encontros com a amante na própria rotina. Em um dia de sol no parque, em que brincava com as crianças e o marido, a esposa dele se suicida. Apesar da tristeza, a vida do homem segue ao lado dos filhos e da amante, a partir de então ocupando o lugar da mulher.

Quando estreou, *A dupla face da felicidade* foi considerado chocante pela imprensa e desagradou os espectadores. Varda não tolerava respostas puritanas ao filme, como afirmou em entrevista para a editora e ativista Ruth McCormick, em 1976: “Se a mulher comete suicídio, e ele quer se sentir bem

com outra mulher, ele tem o direito. Você acha que ele tem que chorar por vinte anos?”.⁵ Na primeira fase da sua carreira, ela recebeu críticas mais severas ainda de feministas radicais, que a acusavam de não ser dura o bastante com os homens, ou de não odiá-los suficientemente. Varda rebatia afirmando que não eram os homens os seus inimigos, mas sim a ideologia machista impregnada nas instituições:

É claro que precisamos dos radicais, eles são importantes, mas eu não concordo que um filme feminista deva colocar os homens para baixo, ou mostrar que é por causa deles que estamos em desvantagem. São as instituições que são o problema. Mesmo que as instituições na sociedade sejam feitas por homens, os homens muitas vezes estão apenas seguindo a ideologia que aprenderam ao longo dos séculos de civilização quando eram os líderes.⁶

O modo como a mulher é tratada pelas instituições incomodava Varda, que reclamava da ausência de filmes em que elas aparecessem trabalhando, se relacionando com pessoas no trabalho. “Isso deve ser mudado”, ela afirmava. Não à toa, suas personagens de filmes de ficção e documentário são artistas, comerciantes, militantes, secretárias. É importante lembrar que a luta pelas

3 KLINE, Jefferson (editor of compilation). *Interviews (Agnès Varda)*. Jackson: University Press of Mississippi, 2014, p. 73.

4 Ibidem, p. 72.

5 Ibidem, p. 89.

6 Ibidem, p. 93.

melhores condições de salário e trabalho era uma das bandeiras do movimento feminista na época, e Varda experimenta de perto essa dificuldade de igualdade de direitos, especialmente por fazer cinema em um meio essencialmente masculino.

O mesmo se colocava em relação à maternidade. Para a cineasta, as mulheres deveriam ter a possibilidade de escolha, de ter filhos quando quiserem, com quem quiserem. Não à toa, sua militância efetiva se dá em nome da defesa do aborto. Em 1971, Varda entrou para o ativismo e assinou o manifesto de 343 mulheres na França que declararam ter realizado abortos ilegais, o que foi importante para a descriminalização, quatro anos depois. É justamente em 1975 que realiza um filme-manifesto para celebrar o ano internacional da mulher.

Réponse de femmes, feito para um canal de TV, é um manifesto provocativo com oito minutos de duração. No filme, estão reunidas mulheres de diferentes idades e tipos de corpo, vestidas e nuas, que falam sobre o direito de tomar decisões sobre a própria vida e o próprio corpo. Em uma crítica aos padrões estéticos empurrados pela publicidade e pelo cinema hegemônico, que veem na mulher um objeto, Varda responde: “para mim, ser uma mulher é primeiro ter o corpo de uma mulher. Um corpo que não é cortado em pedaços mais excitantes, um corpo que não é limitado pelas zonas erógenas”. No filme, as mulheres não chegam a um consenso, mas ressaltam que seus corpos nunca serão neutros. Eles carregam cicatrizes, marcas, discursos e valores.

Esses posicionamentos são de alguém que reconhece a complexidade das questões sociais e defende a liberdade como princípio político norteador. A liberdade do corpo, das escolhas, da vida é o que guia muitas das personagens dos filmes de ficção de Agnès Varda. É também um traço característico da maneira como a própria Varda vai filmar as pessoas comuns e montar as imagens de diferentes naturezas que incorpora nos seus documentários ensaísticos. Para compreender o que significa essa liberdade, podemos nos remeter à andarilha de *Sans toi ni loi* (1985), que vaga pelas cidades e estradas vivendo do que surge nos encontros dessa caminhada; ou ainda à mãe de um recém-nascido em *Uma canta, a outra não* (1977), que propõe ao ex-marido, quando decidem viver em lugares diferentes, que ele a engravide de novo para que cada um fique com um filho e assim sejam felizes.

Como essas questões relacionadas ao feminino, ao corpo e à liberdade aparecem nos documentários de temas considerados mais militantes no cinema de Agnès Varda? Como a cineasta se manifesta politicamente com as imagens de acontecimentos que estão reverberando no seu tempo histórico? Estamos nos referindo a filmes sobre movimentos políticos, raciais e sociais como a Revolução Cubana, o movimento Black Panthers, a imigração nos Estados Unidos, o exílio político dos gregos durante a ditadura. A fim de refletir sobre essas questões, faremos breves comentários sobre quatro filmes políticos da cineasta: *Salut les cubains* (1963), *Black Panthers* (1968), *Nausicaa* (1971) e *Mur Murs* (1981).



Salut les cubains

1962. Apenas três anos depois da chegada de Fidel Castro ao poder em Cuba, o entusiasmo tomava conta não apenas daqueles que participaram da revolução como também das pessoas de esquerda em todo o mundo. Assim como outros artistas e intelectuais, Agnès Varda foi convidada pelo Icaic (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos) para conhecer a ilha e testemunhar a esperança daqueles tempos. Levou com ela uma câmera Leica, um tripé e tirou quatro mil fotografias. Na volta para casa, selecionou 1.500 e levou seis meses para montar aquele que seria o seu primeiro filme reconhecidamente político.

Agnès Varda não foi a única cineasta estrangeira a visitar Cuba naquela época. Joris Ivens e Chris Marker estiveram lá em 1961. O primeiro realizou *Pueblo em armas* e *Carnet de viaje*, o segundo, *Cuba si* (e depois, em 1979, montou *Bataille des 10 millions* com o material filmado). A peculiaridade do documentário de Varda é resultado do efeito de deslumbramento com a cultura e as pessoas que encontrou. Mais do que os líderes, os discursos oficiais e a revolução, Varda estava interessada nas singularidades, nos corpos, no ritmo, na dança, na fala e na música cubanas: “Achei os cubanos pessoas incríveis e a forma do seu socialismo feliz e espan-

tosa. Em Cuba podia sentir-me cubana, não me era preciso compreender primeiro. E ri-me imenso. O folclore, o ritmo de vida, o calor”.⁷

Entre as imagens dos charutos e das barbas, inspiradas no líder Fidel Castro, há as das mulheres e seus cabelos soltos ou com bobes. Ao longo do documentário, as cubanas são muitas e múltiplas: estudantes que carregam o lápis com firmeza, guerrilheiras que tomam conta dos prédios públicos, dançarinas que exibem seus corpos em forma de s em vestidos apertados e sensuais. Há ainda a homenagem à cineasta que acolheu Varda durante a viagem. Sarita Gomes dança o *cha-cha-cha* final, quando a montagem injeta tempo e movimento às fotografias que congelaram os seus passos, gestos e sorrisos. Esse é um dos três momentos do filme em que Agnès Varda cria, através da montagem de imagens e sons, a ilusão de uma sequência filmada. Nela, os corpos fotografados dançam ao ritmo cubano, repetindo o movimento que o instante fotográfico retirou.

Além da música, é a narração em *off* que dá o tom e o ritmo à montagem do filme. Nela, Varda descreve as imagens, narra com irreverência e humor o que vê e sente. Quando analisa *Salut les cubains*, a pesquisadora Consuelo Lins chama a atenção para o fato de que essa narração em primeira pessoa e feita por uma mulher inexistia

7 ANDRADE, Sérgio C. Cuba como Agnès Varda a viu. Público, 22 out. 2015. Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/10/22/culturaipilon/noticia/cuba-como-agnes-varda-a-viu-1711757>. Acesso em: jul. 2019.

na tradição do documentário. O intuito de Varda não é informar, mas expressar engajamento, afetividade e humor, e contribui para “renovar, no campo do documentário, a relação entre imagem e som em favor de associações inauditas do espaço sonoro do cinema com o espaço visual”.⁸

Estamos nos referindo a uma narração que lembra um diário de viagem, em que a cineasta fala de suas impressões. Contra a ideia de representar clichês preexistentes, Varda aposta na singularidade daquelas vidas. O movimento político está no movimento daqueles que dançam. O filme suscita a simpatia da opinião pública francesa para a revolução castrista. Trata-se de uma propaganda sutil e amigável, um testemunho da revolução que Varda presencia. O olhar para as pequenas histórias reforça a ideia de que grandes revoluções se inscrevem também nos pequenos detalhes do cotidiano.

Black Panthers

1968. Nos primeiros planos de *Black Panthers*, vemos os detalhes de rostos e corpos de mulheres e crianças negras. Elas conversam, brincam e dançam em um gramado verde. Por essas imagens não é possível entender que aquele é um encontro político. Até que surgem os primeiros homens uniformizados com jaquetas pretas e marchando no mes-

mo compasso. Assim como em *Salut le cubains*, em *Black Panthers* Agnès Varda mergulha em um contexto marcadamente político, mas se interessa pelos pequenos detalhes do que vê: pelos gestos, movimentos e olhares carregados de afetos daqueles militantes negros.

A manifestação inusitada – ao ritmo da música e dança *black* – acontece em Oakland, na Califórnia, no verão de 1968. O grupo estava reunido por conta do julgamento de Huey Newton, cofundador e ministro da defesa do movimento dos Panteras Negras, que tinha sido acusado, sem provas, pelo assassinato de um policial branco. Com uma câmera 16 mm emprestada de ativistas da Universidade de Berkeley, Varda segue os integrantes do movimento e entrevista Huey Newton na prisão. Entre outras questões, ele é indagado sobre a participação política das mulheres e responde: “não fazemos distinção. Elas ocupam posições importantes no partido, têm instrução militar, cumprem seu papel como os homens”.

Essa ideia de igualdade entre homens e mulheres parece fascinar Agnès Varda, que procura com a câmera esses momentos de encontros e trocas. Uma das personagens mais fortes do filme ganha destaque dessa maneira. Kathleen Neal Cleaver, secretária de comunicação do partido, fala do próprio trabalho (o que Varda reivindica como parte da luta feminista) e também so-

⁸ LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narração em off. In: FILHO, João Freire; HERSCHEMANN, Micael (org.). *Novos rumos da cultura da mídia: indústrias, produtos, audiências*. Rio de Janeiro: Mauad, 2007, p. 158.

bre a importância do reconhecimento da beleza das mulheres negras. Na fala de Cleaver, o cabelo natural, que se torna marca registrada do movimento, é sinônimo de luta, transformação social e liberdade. Ela afirma: “por muitos anos nos disseram que só pessoas brancas são bonitas. Só cabelo liso, pele clara e olhos claros são bonitos. Então as mulheres tentaram de tudo alisando o cabelo, clareando sua pele para parecerem mais brancas. Mais isso mudou”.

As imagens dos pentes deslizando pelos cabelos de homens e mulheres na multidão, os variados cortes e os testemunhos de outras mulheres que são usados nas sequências seguintes do filme corroboram a noção de que a mudança foi provocada e que as negras e os negros passaram a ter orgulho da sua aparência e beleza. A conversa com Cleaver termina em uma grande gargalhada, que contagia todos ao redor.

Por conta desses encontros e falas, Agnès Varda não esconde em seu filme a simpatia pelo movimento dos Panteiras Negras, que era então considerado “a maior ameaça interna à segurança dos EUA”, segundo o FBI. Com seu filme, Varda quer quebrar esses estereótipos produzindo imagens raras, entrando na intimidade da luta. Talvez uma postura muito libertária para a moralidade da época. Feito para a televisão francesa (ORTF), *Black Panthers* não foi exibido porque considerado muito radical.

Em entrevista, Varda explica como o contato com o movimento negro a ajudou a formular questões sobre o feminismo:

Os Black Panthers foram os primeiros a dizer: nós queremos fazer as regras, a teoria. Isso me tornou consciente para a situação da mulher. Muitos homens têm pensado para nós. Marx, Engels... Essas pessoas fizeram isso de forma bonita. Agora talvez a gente precise ultrapassar Marx para Marx não dar as chaves e respostas para as mulheres.⁹

Buscando o entendimento de outras culturas, expressões e lutas através da produção das imagens, Varda procurava a independência e as formas do que desejava mostrar. Um olhar feminino porque expressava o interesse pelo modo como as mulheres ocupavam os espaços. Em relação à participação dos homens nesse processo, ponderou: “se quiserem se juntar, deixe a porta aberta. Eles podem escutar”.¹⁰

Nausicaa

Logo nos primeiros planos de *Nausicaa*, o espectador se depara com um forte testemunho sobre a prisão, o exílio de milhares de gregos e as torturas sistemáticas cometidas pelo regime autoritário após o golpe de estado na Grécia. Diante da câmera de Agnès Varda, o escritor Pericles Korovessis

9 KLINE, Jefferson, op. cit., p. 91.

10 Ibidem.

conta como fugiu do país, revela que foi torturado e lembra que a história dele se repete todos os dias, com outros homens e mulheres que fogem da perseguição política do governo militar e autoritário.

É em 1967, quando começa a ditadura na Grécia (que dura sete anos), que Agnès Varda escreve a primeira parte do roteiro de *Nausicaa*. A princípio, seria um filme de ficção inspirado na *Odisseia*, de Homero, especialmente na figura da jovem que encontra Ulisses nu na praia. A adaptação de Varda tratava de uma história de amor entre uma jovem parisiense e um exilado grego. A personagem principal é uma espécie de alter ego da cineasta: chama-se Agnes, é estudante de arte na Escola do Louvre e filha de pai grego.

As filmagens só começam três anos mais tarde, quando muitos intelectuais gregos já tinham fugido do país e chegado à França. Varda pede que eles falem diante da câmera sobre suas experiências como refugiados. Os testemunhos tanto denunciam o que se passava naquele momento em seu país natal, como revelam as dificuldades de quem vive no exílio: a escassez de trabalho na área de conhecimento, o isolamento, a desconfiança que sofrem os estrangeiros, as saudades de casa, a falta do sol.

A invisibilidade dos exilados nos países que os recebem, em especial na França, surge nas falas dos entrevistados e intriga Varda. Com câmera e microfone, ela sai às ruas e pergunta para os franceses anônimos o que eles acham da Grécia. As opiniões sempre

giram em torno da beleza da geografia, da cultura e da arte grega. As falas animadas são então cortadas pela breve pergunta: você se incomoda com a situação política na Grécia no momento? O semblante dos entrevistados se transforma e as respostas, em sua maioria, revelam desconhecimento, desinteresse e até irritação. “É a política e eu não me interessou por política”, responde um dos entrevistados.

O filme, que havia sido encomendado pela tevê francesa ORTF, foi interditado pelos ministérios das Relações Estrangeiras e da Economia franceses por conta da crítica à ditadura grega. Mesmo censurado, *Nausicaa* chegou a ser exibido em Bruxelas, em 1971, em um evento contra a ditadura, mas depois permaneceu por décadas esquecido. Só em 2012 foi recuperado e lançado na França. As posições políticas de Varda, especialmente aquelas relacionadas ao feminismo, que se refletiam nos roteiros que escrevia, tornaram quase impossível o seu trabalho entre os anos de 1966 e 1975. Filmes foram censurados e vários roteiros e alguns projetos, recusados: “Nada estava funcionando. Eu falei, eu escrevi contra os clichês do meu tempo [...] eu confesso, eu fui desencorajada. Eu fui também sentindo as contradições da minha condição feminina”.

Em *Nausicaa* as contradições do feminino são trabalhadas nos momentos em que Varda busca entender a identidade grega como quem busca compreender a si própria. Com um amigo no terraço de casa, explica que nunca esteve na Grécia, mas que os gregos se

sentem em casa ali. A arte, os torsos musculosos das estátuas, as referências literárias da terra natal do pai de Varda estão por todo o filme. Em dado momento da narração em primeira pessoa, a cineasta ressalta a mistura entre gregos e surrealistas como constituinte em sua formação: “Amava Apolo e Apollinaire, a Odisseia era minha bíblia e os meus mestres os surrealistas. Eu queria ser trágica por ser grega e escandalosa por ser jovem. Não sabia como ser uma mulher”.¹¹

Mur Murs

Em 1980, durante algumas semanas, Agnès Varda percorre com sua câmera sessenta quilômetros da cidade de Los Angeles. Filma dezenas de muros cujas pinturas chamam a sua atenção. Interessam à cineasta os muros mais conhecidos, localizados em pontos turísticos, mas seu olhar se volta principalmente para aqueles pintados nas localidades que não fazem parte do roteiro de visitantes e de certos moradores, como os bairros negros e latinos.

Os muros são os símbolos e sintomas dessa separação social. Naturalmente objeto de tensão, eles ganham, quando pintados, sentidos diferentes daqueles dados em sua origem. Violência e fantasia se misturam entre as cores e traços. Varda capta esses novos significados que vêm das falas dos artistas que entrevista,

que faz questão de nomear, e das interações com aqueles que ocupam os espaços e circulam pela cidade. Em cada uma das entrevistas, o espectador vai compreendendo motivações, desejos e crenças que mobilizaram os artistas.

O documentário nos faz perceber a beleza da cidade solar por onde circulam patinadores bronzeados, mas também escancara a força da violência social que se exprime nos subúrbios. No trajeto seguido com Varda, encontramos o latino W. Herron, que se tornou pintor depois que seu irmão de dezesseis anos foi assassinado por uma gangue. “No caminho do hospital, eu coletei todas essas imagens e coisas diferentes passando pela minha cabeça e decidi que uma maneira de me vingar seria através da arte”, ele diz. *O muro que se abriu*, título que deu a sua principal pintura, traz a imagem de rostos desesperados que parecem rasgar o concreto para expressar a dor de quem sofre a violência. Um longo *travelling* passeia por outra pintura que mostra detalhes da violência cometida pela política que invadiu a comunidade e espancou os moradores. Estes têm consciência de que sofrem as consequências de serem a minoria ali e, por isso, discriminados. As imagens são como testemunhas de corpos de rapazes latinos feridos e enjaulados e das mães que sofrem. “A violência afeta a todos, e isso dói”, diz o artista.

11 KLINE, Jefferson, op. cit., p. 76.



Na comunidade negra, não são as imagens de violência que ganham espaço nos murais, mas sim aquelas positivas, coloridas, que procuram resistir trazendo beleza para o espaço de convívio, como a rua e a escola. Jackson, uma mulher negra, posa com o filho pequeno em frente ao mural que pintou. Conta que tem pintado pássaros e corações desde criança. Quando perguntada pelos Black Panthers sobre por que não representava punhos e ri-

fles, ela explica que, em seu entender, existem outros símbolos necessários para pessoas negras. Na comunidade em que vive, como esclarece Varda na narração, negro quer dizer colorido.

Varda entrevista Larry Fleeman, diretor da escola, enquanto a câmera mostra em uma panorâmica as pinturas na parede do refeitório. Pintadas por dois ex-alunos, elas trazem tanto as marcas da ancestralidade, com máscaras e paisagens africanas, quanto os símbolos

nacionais, como a bandeira americana. Essa mistura cultural é também evidenciada pela montagem quando Varda intercala a entrevista de um pintor negro americano que retrata mexicanos com a do cantor mexicano que canta na tradição do *blues*, de origem negra.

É filmando as contradições e as misturas, dando visibilidade para o que estava escondido e voz para quem costuma ser silenciado, que Agnès Varda faz um cinema político. Em grande parte de sua obra, ela está interessada em filmar pessoas comuns e suas singularidades. Desse modo, escapa de clichês e este-

reótipos, ao mesmo tempo em que revela as desigualdades, as diferenças e a opressão que é produzida pela violência policial na Califórnia, ou pela indiferença dos europeus para com a situação dos exilados gregos. Esses corpos reprimidos fazem a revolução e dançam ao ritmo da salsa em Cuba ou resistem com seus cabelos *black power* e seus punhos cerrados em Oakland. De toda maneira, são sempre os outros (pessoas e lugares) a fonte de inspiração de Agnès Varda. O olhar curioso e afetivo, além do modo de se relacionar com o que filma, constituem a grande força do seu cinema.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Sérgio C. Cuba como Agnès Varda a viu. *Público*, 22 out. 2015.
- BÉNÉZET, Delphine. *The cinema of Agnes Varda: resistance and eclecticism*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2014.
- CONWAY, Conway. *Agnes Varda*. Champaign: University of Illinois Press, 2015.
- _____. The new wave in the museum: Varda, Godard, and the multi-media installation. *Contemporary French Civilization*, v. 32, issue 2, p. 195-217, July 2008.
- FIANT, Antony; HAMERY, Roxane; Thouvenel, Eric. *Agnes Varda: le cinéma et au-déla*. Nouvelle édition (em ligne). Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2009.
- KLINE, Jefferson (editor of compilation). *Interviews (Agnes Varda)*. Jackson: University Press of Mississippi, 2014.
- LAYERLE, Sébastien. *Caméras en lutte en mai 68*. Paris: Nouveau Monde éditions, 2008.
- _____. Les murmures du monde. *CinémAction*, n. 110, Le cinéma militant reprend le travail, 2004.
- LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narração em off. In: FILHO, João Freire; HERSCHMANN, Micael (org.). *Novos rumos da cultura da mídia: indústrias, produtos, audiências*. Rio de Janeiro: Mauad, 2007. p. 143-157.

Apontamentos sobre o desafio de preservar obras audiovisuais em formato digital no longo prazo

Maria Fernanda Curado Coelho

Especialista em conservação de acervos, foi coordenadora de preservação da Cinemateca Brasileira. Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo. Professora convidada de pós-graduação na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, Núcleo de Gestão de Arquivística

Você ainda não digitalizou seu acervo? É a pergunta simplista feita sistematicamente a arquivistas [...]. A pergunta e seus pressupostos são muito reveladores de desinformação.¹

| Ray Edmondson

A chamada era digital nos trouxe um sentimento de insegurança e atordoamento. Mudanças profundas, que nos chegam como ondas sobrepostas, vêm alterando continuamente nosso panorama, nossas perspectivas, nossas bases de apoio. Para um arquivo audiovisual, uma mudança tecnológica tão profunda traz um enorme desafio e muitas perguntas sobre como proceder para preservar no longo prazo a coleção de obras natodigitais ou digitalizadas.

Nas fases iniciais da nossa pesquisa, alguns conceitos se definiram rapidamente. O primeiro ponto foi que se encontra absolutamente superada a discussão sobre a era digital ser benéfica ou não. O mundo do audiovisual já está e permanecerá no universo digital

e a maioria das pesquisas, dos debates e reflexões da atualidade procura responder qual é a melhor maneira de se trabalhar dentro dessa realidade.

O segundo ponto que ficou bastante evidente é que não existem respostas definitivas, padronizadas para a preservação digital, que possam ser aplicadas em qualquer circunstância. Cada organização vai encontrar seus caminhos, entre as inúmeras opções, a partir da análise de sua realidade institucional, da natureza de seu acervo, de seus recursos materiais e humanos. Porém, ainda que a conjuntura atual represente de fato uma quebra de paradigmas muito importante, a verdade é que nunca existiram fórmulas prontas para as ações de conservação de qualquer

¹ EDMONDSON, Ray. *Arquivística audiovisual: filosofia e princípios*. Tradução de Carlos Roberto Rodrigues de Souza. Brasília: Unesco, 2017. Disponível em: http://www.unesco.org/new/pt/brasil/abou-this-office/single-view/news/audiovisual_archiving_philosophy_and_principles_in_portugue/. Acesso em: 12 ago. 2019.

objeto, seja ele do ambiente analógico ou digital. Toda ação de conservação exige e sempre exigirá um diagnóstico das circunstâncias para fundamentar as ações preventivas. Será nessa direção que procuraremos desenvolver nosso raciocínio a seguir.

Contexto geral

Mudanças tecnológicas fazem parte da história da cinematografia, pois “os arquivos audiovisuais adaptaram-se constantemente às mutáveis realidades do mercado. Eles não formam um grupo suficientemente importante para influenciar os programas de desenvolvimento das indústrias audiovisuais”.² Portanto, coube ao arquivista audiovisual pesquisar e compreender cada nova realidade e aprender a preservar os vários objetos, sistemas e tecnologias que surgiram nesses pouco mais de 120 anos da arte da imagem em movimento.

Nesse contexto, alguns pontos gerais devem ser lembrados para se refletir sobre a preservação audiovisual e o momento que estamos vivendo. O primeiro, como citado antes, é a impossibilidade de intervir nas decisões da indústria do audiovisual. Uma das consequências diretas dessa realidade se constata na crescente fragilidade dos suportes: filmes de nitrato de celulose (o suporte inicial da película cinematográfica) resistem mais ao tempo do que

os de acetato de celulose; a imagem em preto e branco é mais fácil de ser conservada do que a colorida; em condições controladas, a película cinematográfica conserva-se melhor do que a fita magnética; e tudo que é digital dá mais trabalho para se conservar do que os meios analógicos. Também significa que é ingenuidade da nossa parte esperar que a indústria ofereça soluções de conservação de longo prazo – o objetivo dela é outro; cabe a nós, arquivistas e instituições de memória, encontrar os caminhos de preservação das obras audiovisuais digitais.

Outro ponto a ser realçado é que documentos audiovisuais são uma forma de expressão cultural que depende de um aparato tecnológico para ser produzida, reproduzida, percebida, compreendida e preservada – qualquer coisa que se faça com imagem em movimento, silenciosa ou sonora, só acontece por meio de um aparato tecnológico. Isso quer dizer não apenas que cada tipo de suporte exigirá um tipo de equipamento. Mas também que cada mudança promovida pelos fabricantes de equipamentos, sistemas ou tecnologias vai atingir diretamente a capacidade de comunicação de uma obra audiovisual. E quando uma obra perde sua capacidade de reprodução, a capacidade de transmissão de seu conteúdo sonoro e visual, ela está tão perdida quanto se houvesse se deteriorado fisicamente de forma irrecuperável.

2 EDMONDSON, Ray, op. cit., p. 56.

Se lembrarmos o conceito de “ondas de destruição”,³ cunhado por Raymond Borde, no qual se comprova que mudanças tecnológicas importantes na história do cinema significaram momentos de perdas massivas de obras audiovisuais, vamos entender que essa dependência tecnológica é um dos pontos de grande fragilidade desse tipo de expressão cultural. Além disso, se estamos na mais radical mudança tecnológica da história da cinematografia, talvez estejamos prestes a testemunhar (e/ou promover) a maior perda massiva de obras audiovisuais dessa história.

Um dos mais contundentes fatores que podem contribuir para o “desaparecimento” de documentos audiovisuais é a famosa “obsolescência programada”, cujas consequências conhecemos bem, mesmo no nível pessoal. Basta lembrar os arquivos que perdemos naquele computador que parou de funcionar, as fotos perdidas no celular que caiu na água, os trabalhos que ficaram gravados naqueles disquetes que não podemos mais ler porque não existem os *drivers* de leitura. Para um arquivo audiovisual, essa obsolescência pode deixar totalmente inacessível, quase que da noite para o dia, horas e horas de imagens e sons reunidos no decorrer dos anos.

Soma-se a esse contexto a pressão social que a internet trouxe para qual-

quer instituição que trabalhe com memória. Habitamos-nos rapidamente a ter acesso a tudo, ou melhor, a reivindicar acesso a tudo, a todas as informações, on-line, aqui e agora. É justo, a sociedade deve ter acesso amplo a qualquer tipo de informação, porém o acesso é o final de uma cadeia de procedimentos que começa por reunir as obras, segue por documentar e criar condições de conservação e, só então, dar acesso seguro (no sentido de que o acesso não represente nenhum risco de dano à obra ou não se apresente uma versão deturpada da obra original). Esse tipo de pressão provavelmente vai incentivar os arquivos a escolher caminhos de duplicação em massa, no momento de digitalizar seus acervos em películas, por exemplo. Via de regra, processos massivos tendem a desconsiderar aspectos particulares, mais específicos de uma ou outra obra – do contrário não seriam massivos.

Vive-se, hoje, algo parecido com o que se viu na época da substituição dos filmes em base de nitrato de celulose para filmes em acetato de celulose. Naquele momento, durante a década de 1950, por circunstâncias históricas, houve uma enorme pressão para que o perigoso nitrato de celulose, que entrava em combustão espontânea apenas com calor, fosse rapidamente substituído pelo novo suporte, com base em acetato de celulose e que

3 Sobre o conceito de “ondas de destruição”, consultar *El Correo de la Unesco*, dossiê “Maravilloso y frágil cine”, de agosto 1984. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000060718_spa. Acesso em: 20 jun. 2019.



não se incendiava com tanta facilidade. Consequentemente, as cinematecas duplicaram seus filmes para acetato e queimaram os nitratos originais. Hoje sabemos que, nesse processo massivo, perdemos uma quantidade enorme de informações sobre as obras do cinema silencioso, tais como a real coloração das viragens e tingimentos, as marcas de borda com indicações dos fabricantes, as marcas de duplicação que nos permitiriam identificar a geração de cada material (quantas vezes foram duplicados? Qual foi a matriz dessas cópias?), entre outros elementos. Ou seja, apenas para realçar o que já ficou claro, podemos estar perdendo, nesse momento, informações importantes dos originais que estão sendo digitalizados.

Há, ainda, um ponto que gostaríamos de levantar antes de concluir as questões gerais: a quantidade de obras audiovisuais que estão sendo produzidas na atualidade, de forma profissional ou amadora. Em 2007, o Conselho de Ciência e Tecnologia da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas dos EUA fez um amplo estudo sobre as tecnologias digitais para o cinema e publicou o livro *Dilema digital*,⁴ no qual organiza algumas informações estratégicas. Essa publicação demonstra, visualmente, a progressão geométrica do crescimento da produção audiovisual, definindo um “livro” como uma

unidade de medida (1 livro = 1 milhão de bytes) e convertendo em quantidade de livros tudo que se produziu digitalmente no ano de 2002. Os números apresentados são chocantes: tudo que a Biblioteca do Congresso dos EUA reuniu em seu acervo, desde sua fundação, em 1800, até o ano de 2002, corresponde a aproximadamente 21 milhões de livros; o que foi produzido em *bytes*, apenas em 2002, equivale a 5,5 trilhões de livros. Fazendo uma conta muito básica, chegamos à conclusão de que produzimos, em *bytes*, mais de duzentas bibliotecas do Congresso em apenas um ano. E isso foi em 2002. Na atualidade, é possível que esse número tenha mais do que dobrado.

Antes de seguir em frente, para tratar de pontos menos genéricos, vamos resumir um pouco do que falamos até aqui. Hoje nos encontramos no seguinte contexto:

1. Os suportes audiovisuais são cada vez mais frágeis e com crescente dependência tecnológica;
2. Documentos audiovisuais são produto de uma indústria cultural, com objetivos comerciais, que, entre outras coisas, promove a obsolescência tecnológica programada;
3. Há um grande risco de perda total ou parcial, em larga escala, das obras audiovisuais, causada pela

4 A publicação foi traduzida para o português pela Cinemateca Brasileira, em 2009. O DILEMA digital: questões estratégicas na guarda e no acesso a materiais cinematográficos digitais. Cinemateca Brasileira, 2009. Disponível em: http://cinemateca.org.br/wp-content/uploads/2016/08/Dilema_Digital_1_PTBR.pdf. Acesso em: 20 jun. 2019. O gráfico mencionado encontra-se na página 3.

mudança tecnológica do analógico para o digital, a exemplo do que ocorreu historicamente em outros momentos de mudanças;

4. Nota-se um crescimento exponencial da produção de obras audiovisuais e que precisam ser processadas tecnicamente para se manter a capacidade de conservação e acesso;
5. Existe uma grande pressão social para o acesso on-line das obras, o que pode forçar os arquivos a optar por processos de digitalização⁵ massiva, que, por sua vez, aumentam o risco de perdas importantes de informações sobre cada filme.

Finalizando as questões gerais, acredita-se na probabilidade de que, em alguns poucos anos, a única forma de acessar um documento audiovisual será por meio da tecnologia digital e que a obra que estiver em meio analógico estará inacessível. Portanto, não há tempo a perder.

Acesso

Ainda que a diversidade de opções oferecidas pelo mercado possa dificultar a escolha de equipamentos e sistemas operacionais, é inegável que o acesso foi enormemente facilitado com as tecnologias digitais. Opções de difusão através de sites, plataformas, *streams*, redes internas, redes sociais,

repositórios institucionais em nuvem etc. colocaram ao alcance da população uma quantidade de obras que era inimaginável anos atrás. Além disso, ampliou significativamente a capacidade das instituições arquivísticas de obter recursos por meio da cessão de imagens, sons, fotografias, cartazes, roteiros originais e outros.

Apesar de os recursos tecnológicos serem diferentes, os compromissos fundamentais que norteiam a difusão audiovisual no formato digital são os mesmos do mundo analógico: respeitar a obra, a intenção do autor e os direitos legais; não colocar em risco a salvaguarda de longo prazo de uma obra por uma demanda de curto prazo, usos inadequados ou indiscriminados; oferecer acesso o mais amplamente possível, e assim por diante.

Desses compromissos, o “respeito à obra e à intenção do autor”, aparentemente, é o fundamento que corre sérios riscos, na passagem do analógico para o digital. A própria migração das obras originalmente analógicas para os formatos digitais provoca uma inevitável alteração da experiência de percepção desse documento audiovisual (textura da imagem, características do som). Além disso, as ferramentas de manipulação digital são muito poderosas, permitem uma infinidade de ajustes (cor, luminosidade, matiz, quadro, formato...) que facilmente podem

⁵ O termo “digitalizar” é bastante comum no meio dos arquivos audiovisuais, porém não é padronizado. Embora nem sempre tenha um significado estritamente igual, podem-se encontrar outros termos usados como sinônimos de digitalização: reformatação, migração, atualização tecnológica.

gerar alterações significativas, mesmo que involuntariamente, deturpando a obra original.⁶ Não nos parece fácil encontrar o limite entre o que é inevitável absorver, por conta da atualização tecnológica, e o que é uma manipulação excessiva, que altera a intenção original do autor. Essa é uma grande questão ética que vai impactar os planos de gestão do acervo, o planejamento de conservação e acesso dos documentos audiovisuais digitais. Até que ponto é possível transmitir para o público atual, e para as gerações futuras, a diferença entre uma coisa e outra? No citado livro *Arquivística audiovisual*, Ray Edmondson afirma que “não se imagina o Louvre expondo uma cópia digital da Mona Lisa como se fosse o original analógico. Por que os arquivos audiovisuais deveriam contentar-se em projetar cópias digitais [...] sem explicar que essas cópias são diferentes do original?”⁷

Pontos comuns

Como sabemos, películas e fitas magnéticas se desgastam sensivelmente com a utilização constante, tais como os usos promovidos pelos trabalhos institucionais internos, exposições, consultas diversas. Assim, uma das motivações que se percebe em vários

projetos de digitalização é a de minimizar os desgastes causados pelo uso dos suportes analógicos, oferecendo acesso ao conteúdo através dos meios digitais e ampliando a perspectiva de vida dos documentos originais.

Outro ponto comum é que os planos de digitalização preocupam-se, igualmente, com a conservação e a difusão, gerando, normalmente, pelo menos um arquivo de alta resolução, sem compressão, para guarda de longa permanência, e outro, menos pesado, para um acesso facilitado. Essa dupla preocupação, poder contar com ações de difusão sintonizadas e sincronizadas com as ações de conservação, é um grande avanço para a preservação audiovisual. Essa prática amplia notavelmente as chances de sobrevivência de uma obra (e concretiza um velho sonho dos conservadores). Entretanto, é preciso salientar que, apesar de as tecnologias digitais serem potencialmente capazes de reproduzir “tudo”, dificilmente teremos estrutura e recursos para migrar todo o nosso acervo analógico para os suportes digitais.

A conservação do acervo digital para longa permanência talvez seja o maior desafio entre as atividades básicas da preservação audiovisual. Os objetivos centrais são zelar pela integridade e longevidade dos conteúdos audiovi-

6 Muitas vezes o próprio autor resolve “modernizar” sua obra e alterar partes do original. Se o original estiver em película, e se continuar sendo conservado adequadamente, pelo menos o futuro terá a referência do que foi a obra em sua época.

7 EDMONDSON, Ray, op. cit., p. 61.

suais, e manter sua capacidade de leitura e comunicação, objetivos esses que estão severamente limitados pela obsolescência programada dos softwares, hardwares e suportes de gravação, como já comentamos anteriormente.

O pensamento dominante, na maioria das instituições com as quais conversamos, é de que a melhor estratégia para a conservação digital de longo prazo é implantar procedimentos de duplicação constante, promovendo, assim, a atualização tecnológica e conservando o potencial de acesso aos conteúdos audiovisuais.⁸ Estão bastante conscientes da complexidade dessa operação e dos cuidados que ela exige. Da mesma forma, parece estar claro que a estratégia de duplicação permanente exige investimentos continuados em tecnologia, equipamentos, programas operacionais e formação de pessoal – e, obviamente, a existência de uma equipe mínima permanente.

Para algumas das instituições entrevistadas, o investimento contínuo em tecnologia e pessoal não é uma realidade histórica. Apesar disso, pelo menos até o atual estágio da pesquisa, não nos pareceu que os planos de digitalização e reformatação tecnológica contemplassem o fator descontinuidade ou desenvolvessem alguma estraté-

gia de atuação no caso de interrupção de investimentos, de programas de digitalização ou perda da equipe técnica especializada. No contexto brasileiro atual, que tende a terceirizar as atividades-fim dos arquivos por meio de contratos por tempo determinado, nos parece que o risco de descontinuidade deve ser levado muito a sério.

Os processos de digitalização e gestão dos acervos digitais, na maioria das vezes, foram descritos como uma etapa de um plano maior, onde os procedimentos de preservação ganharão outras camadas, de maior complexidade, que serão conquistadas no tempo e conforme as possibilidades. Essa característica de “provisoriamente”, se podemos dizer assim, algumas vezes está ligada às limitações de infraestrutura (o mais comum), daquele momento, e outras vezes por algumas questões mais conceituais. A Fílmoteca Espanhola, por exemplo, estabeleceu o procedimento, declaradamente temporário, de transferir para LTO⁹ todos os novos ingressos no acervo, sejam eles de fontes externas ou internas, natodigitais ou digitalizados, até que as discussões de uma comissão técnica europeia, formada para esse fim, estabeleça as normativas e recomendações para a preservação digital audiovisual de longo prazo.

8 Entre as instituições já entrevistadas, a única exceção está em um arquivo que não conta com recursos mínimos, econômicos e humanos, nem perspectiva de obtê-los em curto prazo. Nessa condição, decidiu encontrar meios de manter a capacidade de transmissão dos conteúdos audiovisuais, das obras sob sua responsabilidade, nas suas versões tecnológicas originais, conservando, em funcionamento, os equipamentos, programas e o que for necessário para isso.

9 Linear Tape-Open (LTO) é uma tecnologia de armazenamento de dados em fita magnética.



Tendemos a acreditar que, para uma tecnologia que se transforma continuamente, pode ser inevitável constituir planos de preservação com alta flexibilidade, que se reavaliem e se reprogramem periodicamente a partir da análise das novas realidades técnicas. Mais do que isso, talvez seja uma característica fundamental para a sobrevivência dos acervos digitais.

O fato de que os planos de preservação apresentem algum caráter de “provisórios”, por assim dizer, não significa que alguns padrões básicos não foram estabelecidos. Por exemplo, a “metodologia 3-2-1” – três duplicações, em duas tecnologias diferentes, para cada arquivo digital – é uma prática que se observa em quase todas as instituições, como procedimento ou como meta a ser conquistada. Esse é um parâmetro genérico e obviamente insuficiente para dar conta da tarefa de preservar os acervos digitais. Há uma série de outras decisões que precisarão ser tomadas e que vão impactar todo o sistema de preservação.

Até onde pudemos perceber, apesar de a realidade de cada arquivo/acervo ser muito determinante na definição de uma metodologia de trabalho, existem vários pontos em comum entre os planos que tivemos a oportunidade de conhecer. Longe de abarcar todas as questões que essa complicada operação demanda, vamos citar alguns desses pontos:

a. *Definir qual a capacidade de armazenamento e de processamento do sistema a ser implantado* – conteú-

dos audiovisuais têm alta densidade de informação, os arquivos são pesados e normalmente requerem repositórios com grande capacidade de processamento e armazenamento. Dependendo das escolhas, esse item pode apresentar custos com que a instituição talvez não tenha condições de arcar;

b. *Escolha do formato e das características técnicas dos arquivos para guarda de longa permanência e dos arquivos para acesso* – como resolução, nível de compressão, profundidade de pixel, tipo de escaneamento para cada tipo de suporte analógico, janela etc. Cada definição vai reverberar nas outras etapas do sistema;

c. *Estabelecer a metodologia para digitalização, duplicação, produção dos backups e gestão dos conteúdos digitais e seus respectivos metadados* – especialmente para a gestão dos acervos digitais, a catalogação e a organização das informações assumem um papel de grande relevância. A falta de um controle restrito dos arquivos digitais tende a provocar perdas parciais das obras, duplicação de trabalho e mesmo o desaparecimento de elementos da obra audiovisual. É famoso o caso da “quase perda” do filme *Toy story*;

d. *Estabelecer metodologia para verificar a integridade dos dados de cada arquivo digital, seja ele recebido de fonte externa ou gerado na instituição* – a probabilidade de haver alguma corrupção de

- dados, na produção de cópias, é uma realidade objetiva e a constante duplicação pode gerar erros sobrepostos que comprometam a leitura fiel do documento audiovisual. O mercado já oferece alguns programas que fazem essa checagem de forma automatizada (*checksum*, por exemplo) – vale a pena pesquisar esse tipo de solução;
- e. *Garantir a compatibilidade do sistema com os formatos digitais já existentes no acervo, ou definir procedimentos para padronizar os arquivos digitais, especialmente os de fontes externas* – um arquivo pode receber de tudo: DVD, DCP, fitas magnéticas de todas as bitolas, arquivos .mov, .mpeg etc. Isso torna complexa a tarefa de dar suporte de leitura para uma variedade tipológica muito diversificada. Por isso, ter um padrão de trabalho interno é fundamental, para o momento atual e para as atualizações tecnológicas futuras. O Arquivo Nacional, por exemplo, define parâmetros de arquivos digitais diferenciados para cada tipo de documento, na sua política de preservação digital;¹⁰
- f. *Preocupação em adotar ou não tecnologias proprietárias* – há uma tendência maior em escolher tecnologias que não deixem as instituições reféns de uma única empresa – o que estamos chamando de “tecnologia proprietária”. Na questão do armazenamento de dados para *backup*, por exemplo, a fita magnética LTO é largamente usada, e um dos principais argumentos para essa escolha é de que pertence a um consórcio de empresas. O fato de a tecnologia pertencer a um consórcio de empresas inspira mais confiança, porque se acredita que será mais difícil ocorrer uma descontinuidade. Nos últimos tempos, o sistema de armazenamento ODA¹¹ tem suscitado debates, pois a solução para longo prazo parece bastante interessante e aparentemente mais eficiente em criar condições de salvaguarda das obras digitais do que a fita LTO. Porém, é uma tecnologia de propriedade exclusiva da Sony e isso gera insegurança;
- g. *A conservação dos equipamentos, programas e suportes das tecnologias obsoletas* – isso também não é novidade, porque todas as mudanças tecnológicas anteriores trouxeram o mesmo problema para as instituições: há de se conservar tudo – o que pertence ao tempo presente e o que pertence

10 ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Política de preservação digital. Dez. 2016, versão 2. Disponível em: http://www.siga.arquivonacional.gov.br/images/an_digital/and_politica_preservacao_digital_v2.pdf. Acesso em: 24 abr. 2019.

11 *Optical disc archive* (ODA).

aos tempos passados. A diferença, hoje, talvez esteja na velocidade com que as substituições acontecem e, por consequência, a quantidade de aparatos tecnológicos, programas e suportes que precisam ser mantidos em operação, a despeito da obsolescência tecnológica. Nas palavras de Ray Edmondson, “os arquivos precisam administrar uma equação cada vez mais complexa que coloca nos pratos da balança a viabilidade física dos acervos e a habilidade de preservar a tecnologia e as competências técnicas antigas ou obsoletas que possibilitam o acesso a eles, e sua manutenção”.¹²

Referências

A definição de uma metodologia de preservação de longo prazo para acervos digitais, por sua complexidade e urgência de respostas, tem suscitado debates e reflexões em organizações acadêmicas, técnicas, normativas e aquelas que congregam profissionais

da área. É possível encontrar pesquisas produzidas nas universidades;¹³ recomendações formuladas por órgãos nacionais e internacionais, como a Unesco¹⁴ e o Conarq;¹⁵ publicações viabilizadas por instituições ligadas à mídia audiovisual, como a Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), a International Association of Sound and Audiovisual Archive (IASA), entre outras. Assim como têm surgido alguns modelos de gestão, a exemplo do Oais (Open Archival Information System),¹⁶ e sistemas abertos para preservação digital de longo prazo, a exemplo do Archivemática.¹⁷ Ou seja, existem muitas referências e é preciso avaliar, estudar cada caso e tomar as decisões necessárias, tendo como balizadora a realidade institucional.

Uma das referências que se mostrou muito esclarecedora foi o manual publicado pela IASA: *A salvaguarda do patrimônio audiovisual: ética, princípios e estratégia de preservação*.¹⁸ Partindo do princípio de que mais cedo ou mais tarde todo tipo de suporte analógico perderá sua capacidade de reprodu-

12 EDMONDSON, Ray, op. cit., p. 55.

13 Uma pesquisa interessante de se conhecer, que disponibiliza pela internet muita informação sobre cada etapa do estudo, é a realizada pelo professor Rubens Ribeiro Gonçalves da Silva, da Universidade Federal da Bahia. Disponível em: <https://cridi.ici.ufba.br/institucional/>. Acesso em: 10 jul. 2019.

14 UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura). Carta sobre a preservação do patrimônio digital. Out. 2013. Disponível em: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=17721&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. Acesso em: 10 mar. 2019.

15 O Conselho Nacional de Arquivos (Conarq) criou a Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais (CTDAISM) em 2010.

16 Sobre o Oais, consultar: http://conarq.gov.br/images/ctde/apresentacoes_preservacao/oais.pdf.

17 Para conhecer mais, acesse: <https://www.archivematica.org/pt-br/>.

ção, esta publicação oferece orientação técnica e pragmática sobre como digitalizar, gerenciar dados digitais e fazer a conservação de longo prazo. Longe de abarcar toda a riqueza desse manual (de que recomendamos a leitura atenta), nos interessa destacar, resumidamente, alguns dos pontos relacionados à conservação digital:

- a. Consideram imprescindível que haja um sistema de checagem da integridade dos dados, preferencialmente automática e periódica, pois, inevitavelmente, os arquivos audiovisuais digitais serão introduzidos nos sistemas de armazenamento, acesso e conservação, por meio de cópias;
- b. Orientam para que se tenha cuidado na definição dos formatos dos arquivos resultantes de digitalização, da reformatação, produzidos para o acesso e para o armazenamento de longo prazo – cada tipologia de arquivo digital fará parte de um mesmo sistema organizacional e precisará dialogar de forma articulada;
- c. Recomendam a produção de pelo menos duas cópias de preservação, mantidas em locais geograficamente diferentes, e a produção de outras cópias para acesso;

- d. Destacam a importância de se documentar largamente todos os procedimentos e intervenções aplicados aos arquivos digitais, por razões técnicas e éticas – como, por exemplo, comprovar a autenticidade da obra digitalizada;
- e. Dão especial atenção à importância de se preservarem os metadados relacionados aos arquivos originais, sejam eles descritivos, administrativos, estruturais ou de preservação. Deixam bem claro que a preservação dos metadados é tão fundamental quanto a preservação dos dados primários.

Últimas palavras e algumas conclusões

Há muito o que dizer sobre a preservação digital dos documentos audiovisuais e ainda estamos aprendendo como trabalhar com esse universo. Para finalizar nossos apontamentos, gostaríamos de comentar alguns assuntos, que não vamos desenvolver, mas que merecem atenção.

A catalogação, como sabemos, é uma atividade fundamental de qualquer instituição de memória. No caso do audiovisual em ambiente digital, quando o suporte perde parte da sua materialidade (ninguém vai buscar um arquivo digi-

18 Iasa TC-03. *A salvaguarda do patrimônio audiovisual: ética, princípios e estratégia de preservação*. Tradução de Ariane Gervásio e Marco Dreer. ABPA, 2017. Disponível em: <http://www.abpreservacaoaudiovisual.org/site/noticias/60-manual-da-tc-03-da-iasa-%C3%A9-traduzido-por-membros-da-abpa.html>. Acesso em: 28 jun. 2019.

tal na estante), o controle documental e a organização da informação assumem maior relevância, tanto para a identificação dos documentos, quanto para o controle de dados e a autenticidade de cada documento. Tudo isso só se torna possível por meio dos *metadados*. Nos termos do manual da Iasa, que citamos anteriormente, “metadados [...] são, no ambiente digital, uma extensão detalhada e específica da prática da catalogação. Contudo, quando associados aos acervos digitais, são parte necessária de seu uso e controle”.¹⁹

A *seleção e a priorização* dos documentos audiovisuais que serão digitalizados, reformatados ou duplicados é uma tarefa cada dia mais complexa, por causa do enorme volume da produção na atualidade, pelo tamanho dos acervos que vêm sendo constituídos há décadas, pelas pendências de preservação que não fomos capazes de sanar no ambiente analógico. Sabemos que preservar tudo é virtualmente impossível e, nesse contexto, podemos deduzir que não seremos capazes de salvaguardar, para as gerações futuras, uma grande porcentagem de obras audiovisuais digitais. Apesar de essa ideia ser praticamente um consenso, nenhuma das instituições entrevistadas, até o momento, possui esses *critérios de*

seleção publicados, embora a seleção seja uma prática cotidiana – funciona mais como uma cultura interna, em que todos sabem mais ou menos como fazer, mas nunca ninguém formalizou em um documento. A nosso ver, o não desenvolvimento de critérios técnicos claros, que permitam fazer escolhas o mais conscientemente possível, enfraquece ou torna menos eficientes os esforços e os investimentos na preservação digital para longo prazo.

A *cooperação entre as instituições* é um tema recorrente em vários textos da área. Diante de uma realidade tão desafiadora, o trabalho em equipe parece ser mais eficaz, não apenas na troca de experiências e soluções técnicas, mas também no compartilhamento de equipamentos, sistemas de armazenamento, de soluções de acesso. Apesar de esse tipo de recomendação já estar presente no texto *Dilema digital 2*,²⁰ uma publicação de 2012, as ações de cooperação institucional aparentemente estão mais focadas nos debates conceituais e técnicos, e bem pouco nas ações conjuntas de preservação propriamente ditas. Talvez fosse interessante darmos mais atenção a esse tipo de iniciativa.

Por último, mas não menos importante (muito pelo contrário), é preciso

19 IASA TC-03, op. cit., p. 18.

20 Traduzido para o português, pela Cinemateca Brasileira, em 2015. O DILEMA digital 2: perspectivas de cineastas independentes, documentaristas e arquivos audiovisuais sem fins lucrativos. Cinemateca Brasileira, 2015. Disponível em: http://cinemateca.org.br/wp-content/uploads/2018/12/Dilema_Digital_2_PTBR.pdf. Acesso em: 10 jul. 2019.

falar sobre os técnicos, *os arquivistas audiovisuais* que operam todos os sistemas, analógicos ou digitais. Numa era em que a máquina resolve muitos problemas, em alguns casos com maior competência e rapidez do que um ser humano; em um contexto socioeconômico que privilegia os resultados de aparência (número de visitantes, por exemplo) em detrimento dos critérios de consistência e coerência; quando o mercado nos oferece softwares para automatizar a catalogação, a checagem da integridade dos dados, a verificação dos defeitos de imagem e som, pode-se chegar à conclusão de que o ser humano é dispensável, ou tão substituível quanto os aparatos tecnológicos. Na verdade, especialmente na realidade brasileira, o que testemunhamos na última década foi quase isso: toda uma geração de técnicos bem formados, treinados nas principais instituições nacionais, muitos com formação em cinematecas do exterior, e que hoje estão fora das instituições arquivísticas, sem perspectivas de trabalho nos acervos audiovisuais. Isso é muito sério em vários sentidos: no desperdício de investimentos em um meio tão desprivilegiado de recursos, na perda do conhecimento acumulado por esses

técnicos, na perda de capacidade de avaliação e proposição de soluções que a experiência traz, na perda da mão de obra especializada que poderia promover uma preservação mais competente e, conseqüentemente, uma memória audiovisual brasileira melhor preservada.

Todas essas perdas são lamentáveis; porém, em nossa opinião, a pior consequência é a perda da continuidade dos processos e procedimentos técnicos, desenvolvidos dentro das instituições e que representam o resultado do seu aprendizado histórico. Esse tipo de ruptura tende a promover repetição de erros do passado, atrasos nos resultados e o desaparecimento, parcial ou total, de obras audiovisuais e dos documentos a elas relacionados. Em um mundo acelerado como o digital, pode-se imaginar, sem grande esforço, a aceleração também do desaparecimento de documentos audiovisuais digitais. Para além disso, em um universo tão complexo, ou se tem cabeças pensantes e experientes para tomar decisões ou as perdas podem ser, literalmente, desastrosas.

Como dizia Afonso Del Amo Garcia,²¹ “o que faz um arquivo é seu acervo e seus técnicos”. Lembremos disso.

21 Diretor técnico da Filмотeca Espanhola, hoje aposentado. Foi presidente da comissão técnica da International Federation of Film Archives (Fiaf).

REFERÊNCIAS

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Política de preservação digital. Dez. 2016, versão 2. Disponível em: http://www.siga.arquivonacional.gov.br/images/an_digital/and_politica_preservacao_digital_v2.pdf. Acesso em: 24 abr. 2019.

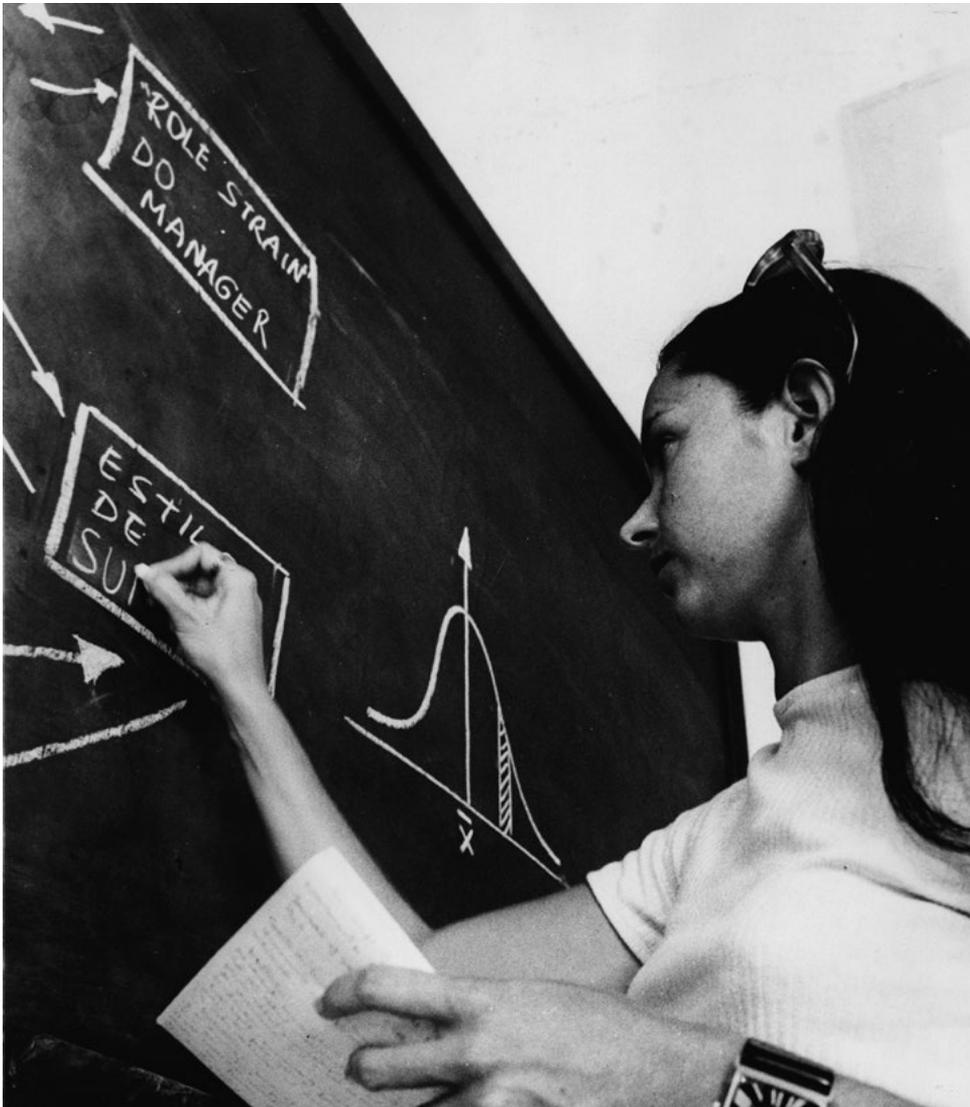
EDMONDSON, Ray. *Arquivística audiovisual: filosofia e princípios*. Tradução de Carlos Roberto Rodrigues de Souza. Brasília: Unesco, 2017. Disponível em: http://www.unesco.org/new/pt/brasil/pt/about-this-office/single-view/news/audiovisual_archiving_philosophy_and_principles_in_portugue/. Acesso em: 12 ago. 2019.

O DILEMA digital: questões estratégicas na guarda e no acesso a materiais cinematográficos digitais. Cinemateca Brasileira, 2009. Disponível em: http://cinemateca.org.br/wp-content/uploads/2016/08/Dilema_Digital_1_PTBR.pdf. Acesso em: 20 jun. 2019.

O DILEMA digital 2: perspectivas de cineastas independentes, documentaristas e arquivos audiovisuais sem fins lucrativos. Cinemateca Brasileira, 2015. Disponível em: http://cinemateca.org.br/wp-content/uploads/2018/12/Dilema_Digital_2_PTBR.pdf. Acesso em: 10 jul. 2019.

IASA (International Association of Sound and Audiovisual Archive). TC-03. *A salvaguarda do patrimônio audiovisual: ética, princípios e estratégia de preservação*. Tradução de Ariane Gervásio e Marco Dreer. ABPA, 2017. Disponível em: <http://www.abpreservacaoaudiovisual.org/site/noticias/60-manual-da-tc-03-da-iasa-%C3%A9-traduzido-por-membros-da-abpa.html>. Acesso em: 28 jun. 2019.

UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura). Carta sobre a preservação do patrimônio digital. Out. 2013. Disponível em: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=17721&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. Acesso em: 10 mar. 2019.



“Cinema em cores – diversidade na tela”

Um projeto e dois relatos

Fabio A. G. Oliveira

Professor de Filosofia da Educação no Instituto do Noroeste Fluminense de Educação Superior, da Universidade Federal Fluminense. Coordenador do Programa de Pós-graduação em Bioética, Ética Aplicada e Saúde Coletiva e do Laboratório de Ética Ambiental e Animal da UFF. Membro do Núcleo de Pesquisa e Desconstrução de Gêneros da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Degenera/Uerj)

Jacqueline Ribeiro Cabral

Professora dos cursos de Arquivologia e Biblioteconomia & Documentação, da Universidade Federal Fluminense. Coordenadora do grupo de pesquisa Informação, Memória, Documento da Universidade Federal Fluminense. Pesquisadora do Degenera/(Uerj)

Os primeiros passos, por Fabio Oliveira

Cinema em cores teve sua edição inaugural no primeiro semestre de 2017. Na ocasião, realizei um levantamento sobre iniciativas voltadas para as questões LGBTQI+ – sigla que engloba lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis, intersexuais e outras orientações sexuais, identidades e expressões de gênero – no Instituto do Noroeste Fluminense de Educação Superior, da Universidade Federal Fluminense (Infes/UFF), localizado na cidade de Santo Antônio de Pádua. Absolutamente nenhuma atividade congênera foi encontrada. Alguns eventos voltados para a temática da inclusão social e direitos humanos sinalizavam, entretanto, a tentativa isolada de alguns professores de sensibilizar a comunidade acadêmica e não acadêmica para o debate a respeito dos direitos fundamentais. A causa LGBTQI+, no entanto, parecia habitar um território invisível no âmbito das discussões sobre direitos humanos, embora a

demanda pulsasse nos espaços do instituto e no município de Pádua.

Quanto ao termo LGBTQI+, a letra Q corresponde a *queer*, termo oriundo do inglês usado para designar pessoas que não seguem nem o padrão heterocentrado nem o binarismo de gênero. É comumente relacionado a quem não se reconhece nas formas usuais de identidade de gênero e orientação sexual, mas também serve para representar gays, lésbicas, bissexuais ou pessoas transgêneras. Literalmente, *queer* significa estranho, esquisito ou ridículo, e foi por muito tempo considerado um termo ofensivo aos homossexuais. Atualmente, tem sido adotado por parte da comunidade LGBTQI+ com a intenção de ressignificá-lo de maneira positiva. Entretanto, é preciso salientar que *queer* não é necessariamente sinônimo de gay, lésbica ou bissexual, no sentido de fazer parte de uma normatização, ainda que desviante



QUERO
FALAR

do padrão hegemônico. Herdeira da tradição epistemológica feminista, a chamada teoria (ou estudos) *queer* tem reafirmado que todas essas representações resultam de complexas construções sociais e que, portanto, não existem papéis sexuais essencial ou biologicamente inscritos na natureza humana, e sim formas variadas de desempenhar esses papéis. Dentro dessa lógica, o *queer* – ou *kuir*, como às vezes tem sido usado em textos de língua espanhola e portuguesa – não pretende sair da condição de “marginal”, e sim desfrutar dela.

Na tentativa de compreender os significados epistemológicos desse silêncio no que se refere a iniciativas voltadas para as questões LGBTQI+, durante todo o ano de 2016, busquei perceber os entraves sociais, culturais e políticos que pareciam colaborar com a produção da ausência de temáticas voltadas para as identidades e experiências cisheterodiscordantes naquela região fluminense. O sufixo cis- nas palavras cissexual e cisgênero designa pessoas cujo gênero é o mesmo que o assinalado no nascimento, indicando uma concordância entre a identidade de gênero e o sexo biológico do indivíduo, além do comportamento considerado socialmente aceito para tal. Por derivação, cissexismo ou cisheteronormatividade é a desconsideração da existência de pessoas transexuais e transgêneras (trans, de forma abreviada) na sociedade, é a negação de suas necessidades específicas, como a proibição de acesso aos banheiros públicos, a exigência de legitimação do discurso médico para que existam, a negação de

status jurídico que impossibilita a vida civil e social em documentos oficiais, isto é, um conjunto de ações discriminatórias que estabelecem que as pessoas trans são inferiores às cis de maneira institucional e/ou individual. Dessa forma, a noção de cissexismo ou cisheteronorma é usada para descrever situações em que orientações sexuais diferentes da heterossexual são ignoradas, marginalizadas ou perseguidas por práticas sociais, crenças ou políticas, a partir da ideia de que só existem duas categorias distintas e complementares (homem/macho e mulher/fêmea) e que relações sexuais e maritais consideradas normais se dão entre pessoas de sexos diferentes, cada uma com determinadas funções “naturais”. Assim, sexo físico, identidade e papel social de gênero deveriam enquadrar todas as pessoas dentro de normas integralmente masculinas ou femininas, sendo a heterossexualidade considerada como a única orientação sexual normal. Os críticos da cisheteronormatividade afirmam que ela estigmatiza comportamentos, práticas e subjetividades desviantes, dificultando vários tipos de autoexpressão e minando o direito das pessoas a se identificarem com o gênero que quiserem, inclusive nenhum. Portanto, o termo cisheterodiscordante está em consonância com a sigla LGBTQI+.

Para começar a refletir sobre esse cenário, me pareceu fundamental perseguir os passos metodológicos de autores e autoras que já habitavam o currículo das disciplinas por mim ministradas na UFF de Pádua, como o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos, bell

hooks e a crítica de arte estadunidense Susan Sontag. Nascida em 1952 nos Estados Unidos, Gloria Jean Watkins, mais conhecida como bell hooks,¹ é uma filósofa, professora universitária, ativista social, teórica feminista e artista, cuja obra é influenciada pela pedagogia crítica de Paulo Freire e versa, principalmente, sobre interseccionalidade de classe, gênero e raça.

Logo na sequência desse primeiro momento, apresentei a pesquisa *Arte & filosofia: a empatia como instrumento de educação moral*, concebida para investigar as teses dos primeiros dois autores mencionados diante do potencial empático do uso de imagens, apresentado pela terceira.² Tais estudos evidenciaram a necessidade de uma experiência que pudesse dar corpo às discussões que apareciam nos encontros de estudos relativos ao projeto. Com a finalidade de vislumbrar ferramentas que valorizassem os saberes locais e, em especial, as experiências cisheterodiscordantes da região do noroeste fluminense, propus o eixo temático “Gênero e sexualidade no campo” para o tempo-comunidade do curso interdisciplinar da educação do campo. Com o objetivo de formar professores capacitados em ciências sociais e hu-

manidades para atuar em escolas da área rural, esse curso opera a partir da pedagogia da alternância. Esse sistema divide a grade curricular em tempo-universidade, período curricular em que o aluno, em sala de aula, compartilha conhecimentos a partir das disciplinas oferecidas pelo corpo docente; e tempo-comunidade, em que os estudantes compartilham conhecimentos, desenvolvem projetos e pesquisas associadas às disciplinas dentro de sua própria comunidade, compõe o saber do campo, fazendo do curso de licenciatura interdisciplinar em educação do campo uma experiência bastante particular e inovadora sobre o papel da universidade e, mais especialmente, sobre os modos de produção de epistemologias do Sul e sociologias das ausências.

Essas experiências combinadas, ainda no segundo semestre de 2016, permitiram analisar não somente o roteiro de consolidação do sistema sexo-gênero-sexualidade, mas como a cisheteronormatividade, aliada ao projeto sexista contra as mulheres e ao racismo ambiental, se estruturou nas bases da lógica da colonização do outro, produzindo diferentes formas e níveis de ausências e ocultamentos. O sexismo,

1 Seu pseudônimo foi inspirado na bisavó materna, Bell Blair Hooks, e a grafia em minúsculas está de acordo com a proposta da escritora em desafiar as convenções linguísticas e acadêmicas, no intuito de dar relevo ao conteúdo dos textos e não à sua pessoa.

2 O projeto *Arte & filosofia* foi contemplado pelo edital do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (Pibic) para o ensino médio em 2016-2017 e 2017-2018. A estudante bolsista Tainá Couto, atualmente graduanda do curso de biologia do Infes/UFF, participou ativamente de todos os encontros do *Cinema em cores – diversidade na tela*. Posteriormente, a proposta foi agraciada no Programa de Desenvolvimento Acadêmico da Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis da UFF.

classismo, racismo, eurocentrismo, capacitismo – discriminação ou violência praticada contra as pessoas com deficiência, atitude preconceituosa que hierarquiza as pessoas em função da adequação de seus corpos a um ideal de beleza e habilidade funcional –, entre tantos outros modos de violência que consolidam a normatização dos corpos e a colonização das subjetividades e desejos, se materializavam de forma bastante peculiar fora dos grandes centros urbanos. Essa singularidade exigia, igualmente, uma forma distinta de abordar os temas, sob o risco de se tornar um debate inacessível e, com isso, sem sentido.

Diante de tal contexto, busquei acionar os conceitos de epistemologias do Sul e de sociologia das ausências apresentados por Boaventura de Sousa Santos, e a proposta de transgressão concebida por bell hooks, como forma não somente de pluralizar a produção de conhecimento sobre o tema da diversidade de gênero e sexualidade, mas também para apontar a necessidade e urgência da inserção dessas novas vozes e discursos estrangulados pela cishetossexualidade enquanto destino, norma reguladora e vigilante. Afinal, em cidades com poucos habitantes, a vigilância é, de fato, um dispositivo de controle. Ser LGBTQI+ no interior parecia, por isso mesmo, exigir uma reflexão complementar àquela proposta pe-

los centros urbanos, um entendimento marcado pelas coreografias sociais daquele espaço-tempo. A proposta de pensar a dor do outro, tal qual desenvolvida por Susan Sontag, direcionou de forma substancial o debate. Passamos a discutir como as imagens poderiam captar e produzir emoções e qual o papel dessas emoções para o debate ético-político.

Em decorrência de todo esse debate e reflexão, nasceu o projeto *Cinema em cores – diversidade na tela*, com o propósito de fazer emergir experiências e vivências sobre os afetos LGBTQI+, a partir do uso do audiovisual como ferramenta de produção de empatia.³ O projeto foi cadastrado em março de 2017 no edital de fluxo contínuo da Pró-Reitoria de Extensão da UFF por meio da plataforma do Sistema de Informação e Gestão de Projetos do Ministério da Educação, e estudantes de diferentes cursos do Infes se juntam para compor a comissão organizadora da proposta.



³ O logotipo do projeto, apresentado acima, foi idealizado, criado e cedido pelo artista e analista de sistemas Denis Duarte.

O *Cinema em cores* nasceu, portanto, com o intuito não somente de ampliar o universo de interlocução acerca do debate sobre gênero e sexualidade, defendendo a necessidade e urgência de se refletir acerca de tais temas para além dos grandes centros urbanos, mas de sensibilizar a comunidade local e regional para a realidade e vida das pessoas LGBTQI⁺. Para isso, criou-se uma agenda de programação mensal com exibição de filmes que abordassem algumas das identidades e vivências da população LGBTQI⁺. Os filmes selecionados foram o resultado de um diálogo estreito com as convidadas e os convidados palestrantes, suas áreas de pesquisa e a narrativa oferecida pelos filmes, em combinação com a disponibilidade destes para exibição. Foram escolhidos aqueles que propiciassem debates aprofundados não somente sobre as personagens e histórias narradas, mas que produzissem reflexões sobre o cotidiano de LGBTQI⁺ na região. Foram exibidos os filmes *Na sua companhia*, dirigido por Marcelo Caetano, acompanhado de palestra do professor Thiago Raniery, da UFRJ, em 18 de abril; *Pariah*, de Dee Rees, com a professora Suane Soares, da UFRJ, em 16 de maio; e *A revolta de Stonewall*,⁴

de Kate Davis e David Heilbroner, com a professora Jacqueline Cabral, da UFF, em 20 de junho.⁵ Além do cronograma de exibição dos filmes, tivemos a oportunidade de contar com uma oficina e uma intervenção artística conduzidas pela professora de dança Thais de Menezes, intitulada Afetar, nos dias 19 e 20 de junho de 2017.⁶

As razões de ser do projeto

De acordo com relatório do Grupo Gay da Bahia (GGB) em 2016, o Brasil ainda ocupa lugar de destaque no ranking de países que mais matam pessoas LGBTQI⁺ no mundo, ao mesmo tempo em que é considerado um dos destinos mais apreciados para turistas LGBTQI⁺. Tal conjuntura demonstra uma aparente contradição, levantando questões que permanecem em aberto. Fato é que crimes de ódio motivados por homofobia, lesbofobia, transfobia e tantas outras formas de discriminação contra pessoas cisheterodiscordantes continuam a estampar os noticiários do país todos os dias e merecem ser encarados como um problema que nos convoca à reflexão e à ação.

Diante desse quadro, a proposta apresentada pelo *Cinema em cores*

4 A escolha desse documentário para encerrar o ciclo de exibição de filmes, palestras e debates visou à rememoração das rebeliões de Stonewall, que naquele período completavam 48 anos.

5 Originalmente, a exibição do documentário, seguido da palestra ministrada por Jacqueline Cabral, ocorreria no dia 13 de junho. Entretanto, devido ao feriado do padroeiro do município de Pádua, o encontro foi adiado para a semana seguinte.

6 Originalmente, a oficina e a intervenção conduzidas por Thais de Menezes ocorreriam, respectivamente, nos dias 12 e 13 de junho, mas, também por causa do feriado, foram adiadas para a semana seguinte.

buscou refletir sobre como a LGBTIfobia – que pode ser definida como medo, aversão ou ódio irracional a pessoas que manifestem orientação sexual ou identidade/expressão de gênero diferente dos padrões heteronormativos, mesmo aquelas que não são LGBTI+, mas que sejam percebidas dessa forma – se apresenta fora do eixo das grandes cidades do Brasil. Considerando que a marginalização e estigmatização de pessoas cisheterodiscordantes é um fato em muitos lugares do mundo, ampliar essa percepção dos tipos diferenciados de violências simbólicas e físicas produzidas no interior pareceu ser elemento fundamental para o estabelecimento de pontes teóricas e práticas entre o que vem sendo produzido sobre a temática, nacional e internacionalmente. Além, evidentemente, de o Infes ser um *campus* voltado, majoritariamente, para licenciaturas. Afinal, qual o papel das futuras educadoras e educadores no combate à LGBTIfobia?

Nesse sentido, as atividades do projeto apostaram em uma forma de sensibilização social por meio da visibilidade de temas pouco explorados junto ao instituto, à cidade e à região fluminense. Utilizando o recurso audiovisual como dispositivo de reflexão para a sensibilidade, nossa intenção foi combater os estereótipos de gênero e sexualidade, causas da marginalização, subalternização e até mesmo morte de pessoas LGBTIQ+ no Brasil e mundo afora.

Refletir sobre o papel que as universidades devem assumir diante de uma sociedade que produz e reproduz desigualdades com base em preconceitos é

fundamental para que possamos atuar e transformar esse cenário. Frente a essa conjuntura, observou-se a necessidade de um trabalho de caráter extensionista que visava ampliar o debate para a comunidade acadêmica e não acadêmica.

Diante do panorama com o qual nos deparamos, as motivações do projeto *Cinema em cores – diversidade na tela* foram, principalmente, apresentar filmes que abordassem a história do movimento LGBTIQ+ e suas principais conquistas; fomentar análises e debates após a exibição de filmes com palestrantes convidados; refletir sobre estratégias de emancipação da população LGBTIQ+; e, por fim, proporcionar encontros que visassem à sensibilização para criação de espaços livres de preconceito e discriminação contra pessoas LGBTIQ+.

Ingresso para a última sessão, por Jacqueline Cabral

Meu colega de UFF e Degenera/Uerj mencionou os porquês que o levaram a desenvolver a proposta de trabalho do *Cinema em cores*, deixando bastante explícito o que vem a ser o projeto, como ele foi desenvolvido, as reflexões e atividades decorrentes de seu encaminhamento, enfim, tudo o que envolve iniciativas de pesquisa e extensão como essa, que precisam de planejamento, comprometimento com e das pessoas envolvidas, retorno sobre o que foi realizado e assim por diante. Particularmente, foi com enorme apreço e entusiasmo que recebi e aceitei o

convite para participar da programação, garantindo o meu ingresso para a última sessão do projeto em sua edição de 2017, na qual foi exibido o filme *A revolta de Stonewall* (2014), dirigido por Kate Davis e David Heilbroner.

Antes de mais nada, preciso situar que trabalho em Niterói, na sede da instituição da qual faço parte junto com o professor Fabio Oliveira, dando aula nos cursos de arquivologia e biblioteconomia, duas áreas voltadas para o gerenciamento e o tratamento da informação registrada em qualquer formato/suporte, ou seja, ciências sociais que podem ser aplicadas em arquivos, bibliotecas, centros de documentação, redes, repositórios digitais, sistemas e demais serviços e unidades de informação. Outro fato que de alguma forma nos aproxima é que, tanto na formação dele em filosofia quanto na minha em história e arquivologia, nossos objetos de pesquisa, referências primordiais das nossas subjetividades, são frequentemente deslegitimados, permanecendo fora dos cânones do que se costuma ensinar e aprender no meio acadêmico.

Ao focar as questões que separam as experiências e vivências cisheterodiscordantes no campo e nos grandes centros urbanos, lembro que o filósofo e historiador francês Didier Eribon, em sua obra *Reflexões sobre a questão gay*, afirma que a cidade grande e suas redes de sociabilidade se mostrariam mais acolhedoras do que os pequenos povoados e vilarejos onde parte da população LGBTQI+ foi criada e passou sua infância e adolescência. Nesse

sentido, a metrópole seria como que o lugar de refúgio, onde se poderia escapar à impossibilidade de viver vidas gays, lésbicas e trans na atmosfera talvez mais hostil das cidades com menos habitantes. Para defender seu ponto de vista, o autor menciona que o assédio moral direto e indireto, presente de forma permanente na vida de tais pessoas – pelas constantes injúrias, gozações e agressões de que são alvos, com consequências psicológicas funestas –, na verdade é um assédio social, fazendo com que um dos princípios estruturantes das subjetividades LGBTQI+ consista em procurar meios de fugir de toda essa violência, muitas vezes pela dissimulação de si mesmo ou pela migração para lugares supostamente mais tolerantes, como seria o caso das metrópoles.

Assim, o projeto *Cinema em cores* foi pioneiro ao dar visibilidade às pautas de gênero e sexualidade na cidade de Pádua, ainda mais em uma conjuntura sociopolítica cada vez mais retrógrada não só no Brasil, mas no cenário mundial. De qualquer forma, o problema é que LGBTQI+ também não estão a salvo de violências físicas e simbólicas nas grandes cidades: Niterói não é exatamente o lugar mais acolhedor do mundo para pessoas cisheterodiscordantes ou inteiramente receptiva para os estudos de gênero e sexualidade.

Apenas para lembrar duas situações mais ou menos recentes ocorridas na sede da UFF, a aluna do curso de biblioteconomia, Rafaella Lira Soares, uma das entrevistadas e protagonistas do filme *Favela gay* (2014), narra

o complicado processo que foi ter seu nome social aceito na universidade, disputa da qual foi pioneira e saiu vitoriosa em 2013, abrindo as portas para que outras pessoas trans tivessem o direito de existir e resistir em um espaço que também é delas por direito. O nome social é aquele escolhido por travestis e transexuais de acordo com o gênero com que se identificam, independentemente do nome que consta no registro de nascimento, e é de suma importância respeitá-lo, evitando dar publicidade ao nome de registro, o que pode gerar constrangimento e humilhação.⁷ No caso específico da arquivologia, não é incomum encontrar resistências em levar adiante estudos ligados a questões sobre direitos humanos, gênero e raça/etnia, memória coletiva, movimentos sociais etc., cujas propostas são sempre desconsideradas devido à suposta falta de aderência desses temas ao campo informacional, precisando ser reapresentadas aos comitês avaliadores de outras áreas do conhecimento para, só então, ganharem a devida materialidade.

Por essas e outras razões, ter participado de um pedacinho do projeto *Cinema em cores – diversidade na tela* foi, do meu ponto de vista, mais uma oportunidade de dialogar com a minha própria pesquisa sobre levantamento de fontes de informação cisheterodiscordantes nos arquivos públicos, que bus-

ca evidenciar a importância do acesso à informação para garantia de direitos humanos e do direito à memória.

Ao retornar de Pádua para Niterói após aquele momento de exibição do documentário *A revolta de Stonewall* seguida de conversa com a plateia, composta de alunas e alunos ávidos em debater questões tão pouco exploradas em nossos cursos, mas que nos tocam tão diretamente no cotidiano intra e extramuros da academia, pude renovar o sentido do perceptível aumento da demanda por orientações de trabalhos, em todos os níveis de formação, acerca das relações entre os arquivos, seus documentos e os atravessamentos do campo arquivístico/informacional para a legitimação das pautas e reivindicações de atrizes e atores que buscam (re)construir suas memórias e identidades. Afinal, aquele filme sobre o episódio de Stonewall, que agora completa cinco décadas, é exatamente um grande apanhado, um levantamento bem editado e produzido que combina fontes arquivísticas fotográficas e audiovisuais – documentos raros que registram um evento e uma época – com o relato vivo de testemunhas oculares da história.

Quase finalizando este artigo, recebi o seguinte informe: a UFF acabara de lançar um edital de apoio a projetos de extensão no Programa Direitos Humanos e Diversidade, que tem como um

7 O nome social pode ser usado, por exemplo, em atendimentos no Sistema Único de Saúde (SUS), para inscrição no Exame Nacional do Ensino Médio (Enem), em cartões de contas bancárias, instrumentos de pagamento, canais de relacionamento, correspondências de instituições financeiras etc.

dos objetivos fortalecer ações institucionais de respeito aos direitos humanos e de enfrentamento à violência contra a mulher, ao sexismo, à LGBTfobia, à intolerância religiosa e ao racismo. Então, apesar da resistência de muitos colegas do campo informacional, a universidade apoia empreitadas desse tipo e, cada vez mais, o corpo discente também tem buscado refletir não só acerca de questões de gênero e sexualidade, mas também sobre os problemas sociais mais prementes da contemporaneidade, buscando organizar eventos acadêmicos que ultrapassem os assuntos técnicos dos arquivos e da arquivologia, das bibliotecas e da biblioteconomia.

Sem açúcar, com afeto: o protagonismo feminino em Stonewall

Este título é uma referência óbvia a duas músicas de Chico Buarque. Isto porque recordo meu envolvimento com o projeto *Cinema em cores* a partir de duas chaves, de duas sensações bastante distintas: de um lado, “sem açúcar” refere-se ao meu sentimento de indignação quanto à injustiça contra as protagonistas dos primeiros momentos do episódio de Stonewall, que demoraram muito a ser reconhecidas. Isso faz com que aquela história tenha um ar ainda mais amargo, não obstante a relevância dos acontecimentos que tiveram início na madrugada de 28 de junho de 1969.

Não cabe aqui buscar os antecedentes do movimento LGBTQI+ e a existência de toda uma cultura de resistência bem anterior às rebeliões de Stonewall, conjunto de conflitos com a polícia de Nova Iorque que começaram no bar Stonewall Inn, prolongando-se por vários dias. De qualquer forma, Stonewall é um marco porque, naquela data, um grande número de LGBTQI+ se uniram contra os maus tratos à comunidade, embora as chamadas Paradas do Orgulho que passaram a comemorar o episódio já no ano seguinte não tenham dado, inicialmente, a devida importância às mulheres lésbicas e às mulheres trans latinas e negras que estavam no pelotão de frente da luta naqueles dias, tendo sido as primeiras que confrontaram a brutalidade policial e foram presas. Na época havia uma lei determinando que era preciso vestir pelo menos duas peças de roupa correspondentes ao sexo biológico de nascimento e, conseqüentemente, à leitura social da performance de gênero que o sujeito em questão representava. Já que a determinação acerca de quem se vestia de maneira adequada necessariamente passava pelos agentes da lei encarnados em policiais e juízes, pode-se vislumbrar que quem mais sofria com suas investidas opressoras e violentas eram as pessoas mais fora da norma na comunidade LGBTQI+, o gueto do gueto, representado pelas trans, por lésbicas “masculinizadas” e gays “efeminados”.⁸

8 O quadrinista trans Mike Funk produziu uma história ilustrada de Stonewall. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/mkfunk/sets/72157634381061896/>.

Enfim, Stonewall certamente tem seu espaço como “lugar de memória” – para usar uma expressão do pensador francês Pierre Nora – na historiografia LGBTQI+, mas é lamentável que por trás da história das minorias se encobrem atitudes de misoginia, racismo e transfobia, assim como é triste constatar que certo moralismo interessado em tornar a homossexualidade algo respeitável se incomode tanto com as paradas atuais, qualificando-as de despolitizadas, quando na verdade a demonstração pública de corpos e afetos fora da norma cisheterossexista é um ato político por si só. Tudo isso corrobora uma atitude higienizadora da história de Stonewall, ignorando o protagonismo feminino de Stormé DeLarverie, mulher cis lésbica, cantora, mestre de cerimônias e segurança, conhecida como a “guardiã das sapas” nas ruas de Greenwich Village, *point* LGBTQI+ nova-iorquino nos anos 1960, e quem desferiu o primeiro soco em um policial durante a batida que deu início às rebeliões de Stonewall; Marsha P. Johnson, mulher trans negra, uma das *drag queens*⁹ mais populares de Nova Iorque, que partiu para a briga em apoio a Stormé e fundou o Street Transvestite Action Revolutionaries (Star) junto com sua amiga Sylvia Rivera, grupo ativista dedicado a levar alimentos e roupas para jovens trans, travestis e outros adolescentes sem-teto; Sylvia Rivera, mulher trans bissexual latino-americana, cofundadora do Star e de outras organizações ativistas, como a Gay Liberation Front e a Gay Activists Alliance, estava junto à multidão que assistia da calçada à batida policial ao bar Stonewall Inn e atirou a primeira (ou a segunda?) garrafa de coquetel molotov contra a polícia; e Miss Major Griffin-Gracy, mulher trans negra, diretora executiva do Transgender GenderVariant Intersex Justice Project, grupo dedicado a auxiliar pessoas trans encarceradas, que exerceu papel de liderança nos embates de Stonewall, foi presa e teve a mandíbula fraturada por um policial no período em que esteve sob a custódia do Estado – todas, portanto, pioneiras dos motins –, e também a importante iniciativa de Brenda Howard em criar a Parada do Orgulho. Mulher cis bissexual, conhecida como a “Mãe da Parada do Orgulho”, foi dela que partiu a ideia da primeira passeata logo após os confrontos com a polícia. Apesar de ter idealizado esse evento que hoje é o auge das ações afirmativas para a comunidade LGBTQI+ – talvez o único movimento social da atualidade que consiga levar milhões de pessoas às ruas –, pode-se dizer que por muito tempo as paradas também refletiram a dominação de homens cisgêneros gays brancos dentro do movimento, silenciando e invisibilizando a participação e o protagonismo de mulheres cis bissexuais e lésbicas, e de pessoas trans.

9 *Drag queen* ou transformista é o homem que se veste com roupas femininas de forma satírica e extravagante para o exercício da profissão em shows e outros eventos, sempre focalizando o humor e o exagero.

No Brasil dos anos 1970-1980, as diligências policiais contra bares e outros locais frequentados por LGBTQI+ também eram costumeiras. Dois protestos contra esse cenário de marginalização marcaram as origens desse movimento social no país, ambos ocorridos em São Paulo: a passeata contra o delegado José Wilson Richetti – comandante da chamada Operação Limpeza e Rondão, que aterrorizava prostitutas, travestis, homossexuais, negros e desempregados no Centro de São Paulo –, em 13 de junho de 1980, e o levante do Ferro’s Bar, em 19 de agosto de 1983, que em referência à revolta de Stonewall ficou conhecido como Dia do Orgulho Lésbico. No limiar da organização política homossexual do Brasil, as ativistas do Grupo Ação Lésbica Feminista (Galf) tentaram distribuir um panfleto no Ferro’s Bar, amplamente frequentado por mulheres, tendo sido proibidas pelo dono que, ao mesmo tempo, fechava os olhos para a venda de drogas ilícitas no estabelecimento. Apoiadas por outros coletivos feministas, LGBTQI+ e até algumas figuras políticas, as mulheres do Galf leram o manifesto contra a repressão e ocuparam o local. No Rio de Janeiro, havia intensa repressão aos bailes de travestis, também conhecidos como Bailes das Bonecas. Nesse sentido, a Comissão Nacional da Verdade (CNV) confirmou que passamos por uma política de Estado homolesebitransfóbica, na qual pessoas LGBTQI+ foram terrivelmente reprimidas, sendo as trans e travestis as mais atingidas, as que mais eram presas e torturadas, além de constituírem alvo de práticas

de extermínio semelhantes às chacinas contra a população em situação de rua.

Por fim, o lado “com açúcar” que eu gostaria de salientar tem a ver com o momento posterior ao encerramento do documentário e da palestra que proferi para fechar esse ciclo do *Cinema em cores – diversidade na tela*. A intervenção Afetar, promovida por Thais de Menezes, foi algo que certamente comoveu todas as pessoas presentes naquele dia. Do meu ponto de vista, da parte de quem nada entende de dança contemporânea, minha percepção foi que a artista nos conduziu da dor que tanto tem solapado as vidas de LGBTQI+ à esperança de continuar nossas conquistas não só pelos direitos civis, mas pelos direitos fundamentais como um todo.

Sim, ainda há muito o que enfrentar: são cinco os países que instituem pena de morte (por apedrejamento, enforcamento ou fuzilamento) e 76 os que condenam à reclusão de 14 anos até prisão perpétua, banimento e castigos corporais os que transgridem a ordem cisheterocentrada. Portanto, mesmo diante das condições adversas que hoje se apresentam, não temos outra escolha senão proclamar que temos o direito de existir seja aqui ou alhures!

Balanco final

Gênero e sexualidade é um tema que tem ocupado a agenda de diversos campos do saber. Na última década presenciemos a criação de inúmeros laboratórios, núcleos e grupos de pesquisa sobre esses temas nas universidades.

É possível afirmar que tal transformação se deu por pressão dos movimentos sociais que vêm se consolidando há pelo menos trinta anos. A universidade não pode se esquivar de tais urgências sociais, culturais e epistemológicas.

Apesar dessa abertura, motivo evidente de celebração para todas e todos nós, alguns elementos precisam continuar sendo problematizados na produção de conhecimento que se dá nos espaços acadêmicos. No interior, algumas lacunas a serem superadas tornam-se ainda mais evidentes. O enfoque dado ao discurso eurocentrado, marcado por uma epistemologia colonizadora, que com o advento da globalização se torna eminentemente urbana e liberal, ao mesmo tempo que

contempla demandas até então ocultadas na história canônica das ciências humanas e sociais – aqui nos referimos aos gêneros e sexualidades dissidentes –, evidencia um abismo epistemológico a ser superado.

Diante desse quadro, somos corpos, vozes e localidades ausentes da produção de conhecimento vigente. Assim, percebemos a necessidade de habitar espaços para que histórias pudessem ser lembradas, recapituladas e narradas. E foi a partir do lugar ocupado pelos corpos cisheterodiscordantes residentes do interior do Rio de Janeiro e, em especial, do noroeste fluminense, que o projeto *Cinema em cores – diversidade na tela* procurou construir e compartilhar reflexões.

REFERÊNCIAS

- ASSASSINATO de LGBT no Brasil: relatório 2016. Salvador: GGB, 2017.
- ASSIS, M. S. J. *Diversidade sexual e inclusão social*. Franca (SP): Lemos & Cruz, 2011.
- BORRILLO, D. *Homofobia: história e crítica de um preconceito*. Belo Horizonte; São Paulo: Autêntica, 2011.
- CABRAL, J. R. *Acervos iridescentes: representações e sentidos da diversidade sexual e de gênero nos arquivos públicos do Rio de Janeiro*. 2015. 114 f. Relatório final de atividades PNPd/Capes (Pós-Doutorado em Sociologia) – IUPERJ/Ucam, Rio de Janeiro, 2015.
- ERIBON, D. *Reflexões sobre a questão gay*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2008.
- FERRAZ, C. V. *Direito à diversidade*. São Paulo: Atlas, 2015.
- FUNK, Mike. *Stonewall 1969*. 2013. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/mkfunk/sets/72157634381061896/>. Acesso em: 6 jun. 2014.
- GREEN, J.; QUINALHA, R. (org.). *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos (SP): EdUFSCar, 2018.
- GREEN, J.; QUINALHA, R.; CAETANO, M.; FERNANDES, M. (org.). *História do movimento LGBT no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2018.
- HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.
- LORTON, F. *A sociedade dos afetos*. Campinas (SP): Papirus, 2013.
- KRZANARIC, R. *O poder da empatia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- NERY, J. W. *Viagem solitária: memórias de um transexual 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Leya, 2012.
- REIS, T. (org.) *Manual de comunicação LGBTI**. Curitiba: Aliança Nacional LGBTI; GayLatino, 2018.
- SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. (org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Alameda, 2009.
- SONTAG, S. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- STEFFEN, L. *O cinema que ousa dizer seu nome*. São Paulo: Giostri, 2016.



Un breve relato-reflexión sobre la imagen de archivo y sus desafíos

Laura Tusi

Investigadora y productora de archivo para cine, TV y exhibiciones. Profesora titular en la maestría de Periodismo Documental de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina

La investigación en archivos es un oficio dentro de la industria audiovisual que consiste en ayudar a directores y productores a contar sus historias aportando una capa de sentido: el que brindan los documentos. Esos documentos no siempre están disponibles, hace falta realizar una tarea de investigación en fuentes primarias para encontrar esas piezas que testimonian un hecho histórico: cada momento, cada cultura, deja marcas en los registros de su presente, debemos conocer los modos en que esos documentos fueron producidos, tanto desde los aspectos tecnológicos como legales.

Hace diez años me interesé en trabajar en la investigación de archivos para la producción cinematográfica. Tuve la oportunidad de codirigir *Metropolis refundada* (2010), un documental sobre la recuperación de la copia más extensa de *Metropolis*, de Fritz Lang (1927), en el Museo del Cine de Buenos Aires. Esa fue mi primera investigación profunda en la situación de los derechos de un film y su posterior negociación. A partir de ese desvío de mi trabajo como profesora de historia de los medios audiovisuales, comencé a ser convocada en films de archivo, como *Llamas de nitrato*, series de TV, exhibiciones en museos.

Hoy soy profesora titular del seminario Uso del Archivo en el Documental, en la maestría de Periodismo Documental, Universidad Nacional de Tres de Febrero, enseño Historia de los Medios Audiovisuales en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la Universidad de Buenos Aires y dicto capacitaciones y talleres de investigación y producción de archivo, además de participar intensamente de actividades relacionadas con la preservación audiovisual.

Han sido muchas las producciones desde 2008, en cada una perfecciono lo que sé y aprendo algo nuevo. He participado en ese rol en *Llamas de nitrato* (Argentina, Noruega, 2014), de Mirko Stopar; *Ver la historia* (2015), con conducción de Felipe Pigna; *Soy del pueblo* (2013-2015), de Lorena Muñoz; *La casa de Argüello* (Argentina, 2018), de Valentina Llorens; *Hugo Pratt en Argentina* (Suiza, 2019), de Stefano Knuchel; *Maradona* (Reino Unido, 2019), de Asif Kapadia; *Raúl Alfonsín* (Argentina, 2019), de Christian Révoli y Juan Baldana, entre otras producciones. Actualmente, coordino la producción de archivo de *Rock en español*, con dirección de Picky Talarico y producción de Nicolás Entel.

Trabajamos en dos sentidos: recuperamos imágenes a través de distintos procesos de digitalización, generalmente realizados en los archivos que consultamos, y aclaramos quiénes produjeron las imágenes que queremos reutilizar. Colaboramos con archivos públicos y privados que albergan fondos documentales cuyas piezas integrarán el montaje de la obra en la que colaboramos y realizan una constante tarea de preservación. Nuestro trabajo consiste en analizar qué necesita y qué puede conseguir una producción: teniendo en cuenta presupuesto, lenguaje propuesto por el director, accesibilidad de las fuentes, posibilidad de licenciar derechos diseñamos una investigación en función de la producción que nos convoca.

Los desafíos de investigar y utilizar las imágenes de archivo

El mayor desafío en la investigación y uso de materiales de archivo es entender las reglas del juego de cada lugar a tiempo. Los factores más importantes a considerar en una producción de archivo son la fecha límite y el presupuesto que tengo para investigar, comprar y hacer licencias. Mientras que Europa y Norteamérica son muy organizados, y muy caros, los archivos en América Latina tienen una organización particular, hay pocas prácticas *standard* en una industria aún incipiente, muchos soportes sin digitalizar por falta de políticas de preservación y presupuesto, lo que limita el acceso. Eso hace que en ocasiones sea más trabajoso lograr buenos resultados.

A la vez, esta falta de *standards* me permite ser más creativa y resolutiva, aprendo mucho en cada interacción, y dentro de mis posibilidades colaboro a la valoración de acervos a veces poco difundidos, sobre todo al ponerlos en contacto con la comunidad de la preservación audiovisual.

Un aspecto importante a considerar en este tipo de producción es el derecho de autor y las consiguientes limitaciones en el uso de materiales de archivo. Hubo y hay ocasiones en las que he tenido que cancelar la idea de usar algún film porque supone un riesgo legal para la producción. El problema más común que enfrento es el de reducir los riesgos por usar “obras huérfanas”, muy abundantes en los archivos públicos y tan bonitas para reutilizar. He aprendido también que siempre es importante contar con asesoría legal, y tengo la suerte de trabajar junto a abogados que interpretan en forma de contratos los resultados de mi investigación en derechos de cada film cuyos “dueños” no están claros. En ocasiones, la limitación para usar un film es sencillamente económica: hay imágenes cuyos derechos superpuestos son astronómicamente caros.

En los últimos cinco años, he notado un gran avance en la preservación de archivos audiovisuales en países latinoamericanos, que está ligado a la creación de espacios de enseñanza, investigación y práctica en preservación audiovisual. Muchos graduados y estudiantes de estas carreras se integran a archivos y museos como pasantes, luego como empleados, y el cambio es no-

table. Tenemos no solo un vocabulario en común sino una idea compartida sobre la importancia de la preservación y las buenas prácticas. El cambio más notorio es la importancia de la difusión de films preservados a través de diversas actividades. En Buenos Aires ese rol lo cumple el equipo del Museo del Cine, que lleva a cabo un trabajo destacado en este sentido, generando espacios de encuentro y aprendizaje en un clima muy entretenido.

Algo similar sucede en la industria audiovisual, que se nutre de este cambio de perspectiva en la preservación para producir contenidos que admiten más y más materiales de archivo. Series como *Wild wild country* o films como *Senna* han llegado a cautivar a una gran audiencia que quizás no había reparado en la potencia narrativa de la imagen de archivo. El modo de narrar de esas producciones también ha dado un vuelco que solo puedo ver como un positivo, porque genera un encuentro entre dos labores que cada tanto se cruzan para producir grandes narraciones para audiencias amplias.

Cada película es diferente, y cada director se relaciona de manera diferente con esta parte de una película. Yo tengo un método *standard* que aplico al abordar cada proyecto, que mezcla la tarea del asistente de dirección con la del productor, interpretados desde el abordaje del investigador. Por un lado, armo el paño audiovisual del que cortará el director, por otro, lo hago posible dentro de las restricciones de un marco legal, un presupuesto y unas expectativas de distribución. Lo impor-

tante es satisfacer a ambas partes y lograr un justo balance.

Luego, la parte que más disfruto es acceder a ver imágenes nuevas, porque hay mucho de descubrimiento cada vez que empiezo un nuevo proyecto. Sigo teniendo una fascinación casi infantil por los archivos, realmente disfruto mucho viendo imágenes del pasado, manipulando soportes, yendo a laboratorios, conociendo a trabajadores de archivos, creo que eso a veces me ayuda a encontrar imágenes valiosas entre horas y horas de metraje.

Las mujeres y la cadena de producción audiovisual

Las mujeres estamos insertadas desde hace muchos años en el campo, y de hecho, hay grandes productoras ejecutivas a cargo de proyectos ambiciosos, también ocupando cargos de alto rango, tanto en el ámbito público como el privado.

Sin embargo, siento que aún la presencia de las mujeres en los puestos creativos es inferior a la de los hombres, y creo que aún tenemos que fortalecernos en ese sentido. En mi caso, y hablo como colectivo, somos más las productoras e investigadoras de archivo mujeres que hombres a nivel mundial, y aún tenemos que validar nuestro rol en la industria audiovisual. Mi referente es Elizabeth Klinck, investigadora canadiense multipremiada y responsable de grandes producciones.

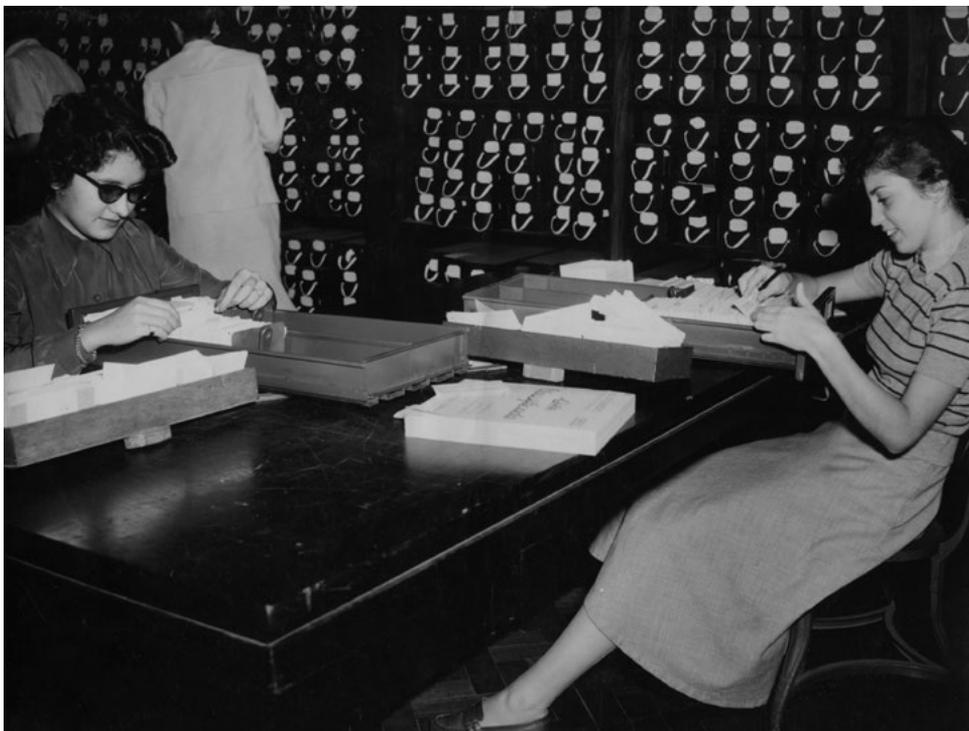
Últimamente percibo que no solo se trata de la distinción entre femenino y masculino sino del residuo patriarcal en las relaciones de trabajo, que en

la industria audiovisual se hacen muy patentes en el modo de trabajo de la “vieja escuela”, en la que las jerarquías determinan la toma de decisiones en el ámbito creativo. Las productoras de archivo tenemos un camino mucho más largo que recorrer que las guionistas, por ejemplo, cuando en realidad, en documentales, deberíamos tener el mismo poder de decisión y honorarios.

Lo que dije antes lo entendí trabajando con Asif Kapadia, cineasta que dirigió el documental *Diego Maradona*. El equipo de investigación de archivo está integrado enteramente por mujeres, y Asif depositó toda su confianza en nuestra capacidad para componer a Maradona desde archivo (un personaje cuestionable desde una óptica feminista, agrego). Colaborar en esta película fue un gran privilegio y aprendí muchísimas cosas que ahora aplico en la serie *Rock en español*, en la que junto a

Rita Falcón, quien también trabajó en *Maradona*, coordinamos la investigación y producción de archivo. Se trata de un proyecto ambicioso porque documentamos cinco décadas de rock en toda América Latina y España, en cada país contamos con colaboradores que hacen el trabajo de campo que iniciamos nosotras desde Buenos Aires.

El proyecto al que más afecto tengo en este momento es mi documental *Argenta*, una investigación de archivo sobre una pequeña aldea autosustentada en un remoto enclave en las montañas rocallosas canadienses, en el que exploré la contracultura que inspiró las comunidades hippies desde los años 1960 hasta hoy en la costa oeste de Norteamérica. En *Argenta* soy guionista, productora, directora e investigadora. Estoy muy feliz de haber tomado esta dirección y espero poder compartirla en el festival Arquivo em Cartaz en 2020.



Uma mulher na preservação

Entrevista com **Fatima Taranto**

Conservadora audiovisual no Arquivo Nacional

Fatima Taranto participou do movimento cineclubista nos anos 1970 e 1980 e é membro-fundadora da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA). Servidora do Centro Técnico Audiovisual (CTAv), trabalhou na Embrafilme, na Fundação do Cinema Brasileiro e, hoje, no Arquivo Nacional, como conservadora audiovisual. Coordenou as oficinas técnicas dos festivais internacionais de cinema de arquivo REcine e Arquivo em Cartaz.

Quando começou seu envolvimento com o cinema?

Fatima Na realidade, eu não gostava muito de cinema. Quando era adolescente gostava de teatro e queria ser atriz. Quando fui morar em Viçosa (MG), por volta de 15, 16 anos, viajei com o Labanca [João Angelo Labanca, 1913-1988, ator e empresário, um dos fundadores de Os Comediantes e dos grupos Teatro de Equipe e Teatro de Hoje], que era um ator muito conhecido. Ele morreu nos anos 1980. Lá fiz um curso de teatro com ele. Já era um senhor, um cara velhinho, um cara importante do teatro brasileiro. Voltei para o Rio de Janeiro um ano depois e fui fazer teatro, participando de um curso. Na época

quem nos dirigia era o José Luiz Ligeiro Coelho, que ainda está ativo no mundo do teatro. Só que meu irmão mais velho começou a me levar a cineclubes. Então, meu interesse pelo cinema foi ficando maior. Sempre gostei de teatro e cinema, mas não ia muito. E a partir daí comecei a frequentar mais cineclubes, até que virei cineclubista.

Eu e mais dois amigos fundamos o Cineblube Anecy Rocha, na Associação Atlética Raio de Sol, em Vila Isabel. Foi o primeiro cineclubes com o nome de uma mulher no Rio de Janeiro, e durou alguns anos. Isso deve ter sido em 1976, 1977... Porque, em 1977, comecei efetivamente a participar da Federação de Cineclubes do Estado do Rio. Viajei para a Jornada Nacional de Cineclubes de Caxias do Sul, que acontecia uma vez por ano, e desde então não parei mais. Fiz parte de alguns cineclubes no Rio, como Barravento, Macunaíma e Estação Botafogo, e do Cantareira, em Niterói. O último de que participei foi o Estação Botafogo, em 1985. Na época, havia uma discussão no movimento cineclubista sobre profissionalizar as pessoas que trabalhavam com cineclubes, aproveitar melhor o crescimento



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
CENTRO DE INFORMAÇÕES



INFORME Nº 0007 /05/81-CI/DPF

S. N. 1
AGENCIA CENTRAL

000313 -7 JAN 81

PROTOCOLO

DATA : 02 JAN 81.
ASSUNTO : CINECLUBE BARRAVENTO - "MOSTRA DE FILMES PERUANOS" - RIO DE JANEIRO/RJ.
REFERÊNCIA : INFE Nº 5526/05/80-CI/DPF, DE 07 NOV 80; INFE 5717/05/80-CI/DPF, DE 10 DEZ 80.
ORIGEM : CI/DPF
AVALIAÇÃO : A-1.
ÁREA : -
DIFUSÃO ANTERIOR : -
DIFUSÃO : AC/SNJ - CIE - CISA - DENIMAR - DSI/MJ - SI/SRs.
ANEXOS : Recorte de "O Jornal do Brasil", de 08 Nov 80 (01 fl.).
Reg. nº 5917/80

A DCDP/DPF procurou conhecer maiores detalhes sobre a realização da "MÓSTRA DE FILMES PERUANOS", havida no CINECLUBE BARRAVENTO (situado na RUA MUNIZ FREIRE, 60 - TIJUCA/RIO DE JANEIRO/RJ), obtendo os dados a seguir:

"..., verificou-se que os CINECLUBES... não são cadastrados no SCDP/SR/DPF/RJ.

Em virtude desse fato não foi possível confirmar a realização dos eventos, bem como remeter a programação aprovada e os pareceres incluídos na Mostra."

O movimento cineclubístico está tomando corpo, mas, na oportunidade da criação de uma dessas unidades, os dispositivos da Lei nº 5536, de 1968 e que trata desse assunto, não são observados, ficando sua existência irregular, desde sua origem.

Como se vê nos documentos citados na referência, é através dos cineclubes que eles "fazem a cabeça" e/ou acirram os ânimos do público presente às sessões, uma vez que, normalmente, todas as exibições são acompanhadas de debates, onde os temas fílmicos exercem forte influência ao encenarem as greves, as revoltas, as insatisfações, os questionamentos, etc.

Os cineclubes, no caso, apenas estão servindo de "biom

da oferta de filmes em 35 mm. Todos antes trabalhavam com Super 8 e 16 mm, e era uma coisa muito amadora. Adhemar de Oliveira veio para o Rio e o projeto dele era abrir um cineclube nos mesmos moldes dos que havia em São Paulo, como o Cineclube Bixiga. O Macunaíma estava fechado e nós, da Federação dos Cineclubes do Estado do Rio de Janeiro, propusemos ao pessoal da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) reabrir o cineclube. O cineclube da ABI foi reaberto e passamos a fazer sessão todo sábado. Depois disso também começamos a procurar um lugar para abrir um cineclube que funcionasse durante mais dias da semana.

Como obtinham as cópias para fazer exposições nos cineclubes?

Fatima Todas as distribuidoras comerciais, que distribuía filmes para cinema comercial, tinham um setor de 16 mm. Os consulados abrigavam filmotecas que emprestavam filmes para a realização de ciclos. As distribuidoras alugavam as cópias. E depois, em 1978, 1979, se criou a Dinafilmes, uma distribuidora ligada ao movimento cineclubista. Os cineastas cederam cópias para a distribuidora existir. Então se fazia um circuito pelo país. Nas décadas de 1970 e 1980, o movimento era muito forte. Tanto que no estatuto da Embrafilme havia uma cláusula que determinava o financiamento de projetos para abertura de cineclubes, promoção de encontros estaduais e nacionais, cursos de formação etc. Quando *O homem que virou suco* foi lançado comercialmente, propusemos à Em-

brafilme a confecção de cópias em 16 mm. Não lembro quantas cópias foram feitas, mas no Rio conseguimos pagar por essas cópias. Levávamos o José Dumont [ator brasileiro de cinema, televisão e teatro] para Petrópolis, Campos dos Goytacazes... Fizemos um circuito e essas cópias foram pagas por conta das exposições. Era cobrada uma taxa para manutenção das sessões. A organização era tanta que acabou funcionando bem. Muita coisa conseguíamos de graça nos consulados do Canadá, da França, no Instituto Cultural Brasil Alemanha (ICBA)... Todos esses tinham uma filmoteca. A Shell possuía uma filmoteca, a Mesbla também. E os próprios cineastas emprestavam cópias.

Como era a relação dos cineclubistas com a censura?

Fatima Era complicada. Tínhamos que submeter a programação dos cineclubes à censura. A maioria dos cineclubistas não submetia porque era contra. Vez ou outra, nos deparávamos com um agente da Polícia Federal que estava atrás da cópia que seria exibida. Algumas vezes saíamos com uma cópia escondida debaixo do braço... A programação dos cineclubes era divulgada nos jornais, por isso, muitas vezes, os agentes apareciam durante as sessões. No lançamento do filme *Vento contra*, de Adriana Mattoso, fizemos a pré-estreia no Cineclube do Sindicato dos Bancários. O advogado Antônio Modesto da Silveira estava presente na sessão para participar do debate. Então, quando eles chegaram, eu desci pelas escadas com as latas debaixo do braço.

Quais são os três filmes que fazem a sua cabeça?

Fátima *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, *Amuleto de Ogum*, de Nelson Pereira dos Santos, e *Lira do delírio*, de Walter Lima Jr.

Qual foi a primeira instituição em que você trabalhou?

Fátima Em novembro de 1985, pintou uma vaga para trabalhar na Embrafilme, no Departamento de Mercados Especiais, que disponibilizava cópias em 16 mm para atender cineclubes, igrejas, escolas, universidades, sindicatos etc. Quem viu meu currículo e fez a primeira entrevista foi Ana Pessoa [arquiteta e pesquisadora brasileira, especialista na obra da atriz, diretora e produtora Carmen Santos], que na época era assessora de José Carlos Avellar [1936-2016, jornalista, crítico de cinema e gestor público]. Depois, quem me selecionou para a vaga foi Maria Odila Rangel [1944-2009, arquivista], que era a responsável pela Filмотeca. Ela tinha acabado de chegar do exílio e se tornou chefe desse setor. Do processo seletivo participaram vários estudantes de cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF) também. A partir daí comecei a trabalhar na Embrafilme. O trabalho consistia em fazer controle de qualidade das cópias. Eu ficava em uma sala projetando as cópias para avaliar se os filmes continuavam no acervo ou não. Era um perrengue. Eu via o filme ou via o defeito. Aí assistia a uma cópia várias vezes. Minha chefe perguntava: “E aí? Tudo bem?” Eu respondia: “Não consegui ver.” Eu tinha que fazer uma

coisa ou outra. Com o tempo fui me acostumando com o trabalho. Depois também comecei a fazer a análise física do material na mesa de revisão. Aprendi muito com a dona Zuleica, revisora de películas, e com a Maria Odila. Isso foi no prédio da Rádio MEC (que fica na praça da República, bem ao lado do Arquivo Nacional). Em 1986-1987, fomos para Benfica, onde ficava o acervo central. A Embrafilme gastava muito dinheiro terceirizando esse serviço com a área comercial. A ideia era juntar todas as áreas que trabalhavam com filmes: comercial, de festivais etc. Quando o Carlos Augusto Calil [Carlos Augusto Machado Calil, cineasta, ensaísta, editor e professor do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP] assumiu a Embrafilme, essa ideia foi concretizada com a criação desse arquivo central. Nesse período, comecei a supervisionar a área de revisão de películas para atender as iniciativas comerciais e culturais da empresa.

Então foi aí que começou sua formação em preservação audiovisual?

Fátima De certa maneira, sim. Na realidade, começou já no movimento cineclubista e permaneceu ao longo dos anos. Por volta de 1987, o chefe do arquivo central da Embrafilme era um cara muito autoritário. Acabei pedindo para ser transferida para o arquivo de matrizes do Centro Técnico do Audiovisual (CTAv). Eu tinha curiosidade de saber de onde vinham os filmes que assistia. Nunca tinha visto um negativo na minha frente. Aprendi muito no arquivo de matrizes, trabalhando com Mauro



Domingues [arquivista e especialista em preservação audiovisual], Dilma Nascimento [arquivista] e Ronaldo Mattos [montador]. Anos depois fui trabalhar no arquivo central da Fundação do Cinema Brasileiro (FCB) com a Jumá Barbosa [profissional que trabalhou como administradora em diferentes órgãos públicos ligados à cultura] para ser a responsável pelo setor de revisão de cópias. Com a mudança administrativa do governo Collor, vários órgãos ligados à cultura foram extintos, inclusive a Embrafilme e a FCB, e muitos profissionais foram colocados à disposição ou demitidos, inclusive eu. Em 1994, retornei ao serviço público para trabalhar no CTAv,

primeiro no arquivo de cópias e, posteriormente, no arquivo de matrizes, onde fiquei até o ano de 2006, quando fui requisitada pelo Arquivo Nacional. A formação em preservação audiovisual, a meu ver, deve ser contínua. Já participei de cursos na Cinemateca Brasileira (São Paulo) e na Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (Cuba). Além disso, sou membro-fundadora da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA) e participo anualmente dos seus encontros.

E o seu trabalho no Arquivo Nacional?

Fátima Cheguei naquele ano no Arquivo Nacional para treinar alguns servido-

res que tinham acabado de ingressar na instituição por concurso público. Treinei algumas dessas pessoas, acho que foram seis. Esses servidores com o tempo foram saindo para trabalhar em outras áreas. Ao longo dos anos, outros foram atuar na Conservação de Filmes, mas depois também saíram. Do Arquivo Nacional é difícil falar. É uma pena! A gente treina as pessoas e depois elas não continuam. Já devem ter passado pela área de Conservação de Filmes umas quinze pessoas. Algumas ficaram um mês, outras, um ou dois anos. Atualmente, trabalho sozinha na área.

Sua atividade de preservação de filmes parece ser cada vez mais rara. Sempre foi assim?

Fátima Não. Hoje em dia não é tão raro. Existem até mais profissionais especializados em preservação. Eles não têm é onde trabalhar. A maioria dos acervos de filmes está em instituições públicas e o ingresso é por meio de concurso. Há alguns anos era possível contar nos dedos a quantidade de profissionais. Em 1985, apenas duas pessoas da Embrafilme trabalhavam com preservação. Com a entrada de arquivistas no serviço público, esse cenário começou a mudar um pouco, e os filmes deixaram de ser considerados “arquivos especiais”. Hoje em dia muitos profissionais são especializados, mas poucos são os lugares para se trabalhar.

Para você, o que é trabalhar com preservação de filmes?

Fátima É uma paixão. Uma missão. É tudo misturado. Tem o fato de gostar muito de cinema. É fundamental ver

filmes. Quando estou agoniada, ir para a mesa de revisão analisar um rolo de filme me acalma. Entrar em uma sala de cinema também.

Como você avalia o estado atual da preservação de filmes no Brasil?

Fátima Fico preocupada. Os acervos estão ligados ao serviço público. Não percebo nenhum movimento para repor os profissionais que estão saindo, se aposentando. Enquanto isso, existe uma mão de obra ociosa que não tem onde trabalhar. Os arquivos privados são poucos. Há também os interesses políticos. Não sei.

Qual a sensação de assistir na tela do cinema a um filme que você revisou, fez pequenos reparos?

Fátima Primeiro fico reparando se o filme está bem fisicamente, se está sendo projetado direitinho. Fico prestando atenção na emenda que passou. Mas às vezes esqueço. Só depois descubro que é uma cópia que analisei. Acho legal. Principalmente quando é filme em película, algo raro atualmente. É emocionante!

Como é ser homenageada em uma edição do Arquivo em Cartaz dedicada às “mulheres de cinema”?

Fátima Essa aí vocês inventam (*risos*). Eu me sinto muito lisonjeada, acho legal. Ao mesmo tempo, fico envergonhada. É muito esquisito. Espero realmente representar essas mulheres que trabalham na cadeia do audiovisual.

Entrevista concedida a Antonio Laurindo e Mariana Monteiro

O cinema de Lucia Murat

Viviane Gouvea

Curadora do Arquivo em Cartaz 2019

*Minha relação com o cinema é uma relação de busca.
Foi minha condição de sobrevivência.*

| Lucia Murat

Em 1979, na Nicarágua, um processo de insurreição popular derrubava uma longa ditadura comandada pela família Somoza desde a década de 1930. Liderada pela Frente Sandinista de Libertação Nacional (FSLN), a Revolução Sandinista – como o movimento tornou-se conhecido – inspirou jovens latino-americanos que ainda viviam ou acabavam de sair de uma ditadura militar. O *pequeno exército louco* é um documentário de cinquenta minutos lançado em 1984 pela ex-guerrilheira e jornalista Lucia Murat que acompanhou essa revolução.

A cineasta carioca integrou o movimento estudantil no final dos anos sessenta, depois de ingressar na Faculdade de Economia da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1967. No ano seguinte, foi presa no congresso da União Nacional dos Estudantes em Ibiúna, interior de São Paulo. Em liberdade, entrou para o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8). Depois do sequestro do embaixador norte-americano Charles Elbrik, em setembro de 1969, no Rio de Janeiro, pela organização que ela integrava juntamente com a Aliança Libertadora Nacional, entra definitiva-

mente na clandestinidade. Presa e levada para o DOI-Codi (Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna) em março de 1971, Lucia seria libertada após três anos de encarceramento, durante os quais foi submetida a sessões de tortura, rotineiras em regimes ditatoriais. Depois da sua libertação, permaneceu no Brasil, trabalhando como jornalista para veículos como *Jornal do Brasil* e *Opinião*.

O pequeno exército louco foi seu primeiro filme, e segundo ela mesma, produzido em um clima de aventura: viajando com um passaporte falso, motivada pela concretização de um movimento revolucionário que sonhava ver realizado no Brasil, Lucia e sua equipe realizaram as filmagens entre 1979 e 1980, mas problemas de financiamento (incluindo uma crise na Embrafilme) adiaram seu lançamento.

A obra de Lucia Murat espelha as escolhas que fez ao longo de sua vida. Como ela mesma afirma, “o cinema político não é uma continuidade da minha luta, é uma continuidade da minha vida”.¹ Sem serem autobiográficos ou necessariamente *históricos*, seus filmes trazem para as telas eventos, questões e discussões que pautaram sua vida: ditadura, violência, desigualdade, inconformismo, memória. Realizando documentários ou filmes de ficção, e por vezes misturando ambos, Murat traz

fragmentos da sua vida e daqueles com quem conviveu, construindo narrativas relacionadas não apenas com seu passado pessoal, mas com a história do Brasil das últimas décadas.

Em seu filme seguinte, o longa *Que bom te ver viva* (1989), Lucia convida a atriz Irene Ravache a revelar aquilo que ela mesma e suas companheiras de movimento nos anos 1970 passaram: a clandestinidade, a prisão, o estupro, a tortura. E, principalmente, mostra como sobreviveram, traçando um indispensável vínculo entre o passado e o presente, tanto no nível pessoal, quanto no coletivo. O filme também faz uso de imagens de arquivo e depoimentos dessas mulheres, cujas vozes expõem suas histórias reais e os reflexos deste passado perverso em suas vidas atuais. O tema da ditadura militar e seus efeitos no presente sobre as pessoas que lutaram contra ela perpassa a obra de Lucia, que, no entanto, não se esgota nele.

Embora não se perceba um discurso feminista estruturado como tal na obra da cineasta, as questões específicas ao feminino abrangem boa parte de seus filmes desde *Que bom te ver viva*. Se tradicionalmente as mulheres são vistas e retratadas como agentes passivos e/ou vítimas das circunstâncias, nas obras de Lucia a mulher – mesmo a vítima no sentido estrito, a torturada, a violentada, a explorada – é um agente ativo da sua própria vida, demonstrando suas

1 Entrevista concedida ao jornalista Luiz Carlos Azedo. Programa 3a1, TV Brasil, 26 abr. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CAvi0Uuj6PQ>. Acesso em: 3 set. 2019.

cheçam
colégio
hor

A ESCOLA
NOS
RESPEITA

THE OUTCASTS
RADAR
Domingo, 3 de
Setembro as 20 hrs

THE OUTCASTS
RADAR
Domingo, 3 de
Setembro as 20 hrs

1325

THE OUTCASTS
RADAR
Domingo, 3 de
Setembro as 20 hrs

THE OUTCASTS
RADAR
Domingo, 3 de
Setembro as 20 hrs

USAMOS A
NOSSA LIBERDADE
COM
RESPONSABILIDADE



escolhas, seus desejos, suas angústias. O feminismo fundamental de Lucia encontra-se na forma subversiva de compreender o mundo em que vive: “quando a mulher consegue trabalhar de um ponto de vista autoral, ela normalmente tende a ter um olhar mais subversivo, não só em relação ao feminino, mas em relação ao mundo”.² Essa percepção aguçada em relação ao gênero fica bastante clara em *Olhar estrangeiro*, documentário de 2005, em que a cineasta enfatiza a imagem que o cinema estrangeiro faz da mulher brasileira.

Em seu filme mais recente, o longa de ficção *Praça Paris*, de 2017, Lucia Murat nos pergunta: qual é o limite da sua empatia? Passando ao largo de temas históricos relativos à ditadura militar vivida pelo Brasil entre 1964 e 1985, o filme traz, no entanto, questões vinculadas à violência endêmica na sociedade brasi-

leira, ao preconceito, à intolerância, à paranoia, ao medo disseminado, aspectos perversos de um país cruel que, por não se reconhecer como tal, não consegue vislumbrar saída para o sombrio ciclo de autoritarismos, arbitrariedades e ditaduras que continua a se repetir na nossa história.

Em sua edição de 2019, o Arquivo em Cartaz tem como tema *Mulheres de cinema*, uma homenagem às mulheres que lutam para ocupar posições de comando na indústria cinematográfica, há décadas ocupadas, predominantemente, por homens. Lucia Murat, diretora, roteirista e produtora, é uma das nossas homenageadas. Atualmente, à frente da produtora Taiga Filmes, ela inspira a todos que buscam compreender como o passado – de cada um ou o que temos em comum – interfere na forma como vivemos nosso cotidiano.

FILMOGRAFIA DE LUCIA MURAT

O pequeno exército louco Documentário, 1984. Documentário de 50 minutos sobre a Revolução Sandinista, ocorrida na Nicarágua em 1979.

Que bom te ver viva Drama-documentário, 1989. Ao longo de 100 minutos, a atriz Irene Ravache vive a uma personagem fictícia que dá voz ao vivido pela própria Lucia Murat e outras companheiras de luta. Ela divide a tela com ex-militantes que lutaram contra a ditadura militar e sofreram no corpo a violência do regime.

Oswaldianas: segmento “Daisy das almas deste mundo” Ficção, 1992. Curta que integra o filme *Oswaldianas* – produzido por Julio Bressane –, livremente baseado na obra de Oswald de Andrade *O feito cozinheiro das almas deste mundo*.

2 Palestra no CPCine – História, Estética e Narrativas em Cinema e Audiovisual, jun. 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=z_jcuE_C9b0. Acesso em: 3 set. 2019.

Doces poderes Ficção, 1996. A comédia dramática estrelada por Marisa Orth e Antônio Fagundes mostra a ligação perversa entre a mídia e os políticos em Brasília. Duração de 102 minutos.

Brava gente brasileira Ficção, 2000. No final do século XVIII, índios guaicurus invadem um forte português e massacram seus soldados, na região central do Brasil. Esse drama histórico de 104 minutos levou para as telas a cruzeza e a crueldade do processo de ocupação europeia das terras que acabaram por se tornar o Brasil. Estrelando Luciana Rigueira, Floriano Peixoto e Diogo Infante.

Quase dois irmãos Ficção, 2004. Prisioneiros políticos e prisioneiros comuns dividem o espaço no presídio de Ilha Grande, nos anos 1970. Sua amizade permanece ao longo dos anos. A história que partilharam no presídio demonstra o mecanismo de perpetuação da violência endêmica que marca a sociedade brasileira. Com Caco Ciocler e Flávio Bauraquí.

Olhar estrangeiro Documentário, 2006. A partir de material de arquivo e entrevistas, o documentário de 70 minutos revela como o Brasil e os brasileiros são vistos pelo cinema internacional.

Maré, nossa história de amor Ficção, 2007. Marisa Orth, Cristina Lago e Vinícius D'Black estrelam esse drama musical de 104 minutos que acompanha dois jovens moradores do Complexo da Maré, no Rio de Janeiro, ambiente marcado pela violência e tráfico de drogas, em sua busca pelo sonho de brilhar no palco.

Uma longa viagem Drama-documentário, 2011. Inspirado pela história do irmão de Lucia Murat, o filme que é ao mesmo tempo drama e documentário retrata os dilemas vividos pela juventude nos anos 1960 e 1970. Com Caio Blat, 94 minutos.

A memória que me contam Ficção, 2012. Irene Ravache e Simone Spoladore lideram o elenco deste drama de 95 minutos que traz às telas a vida pregressa e atual daqueles que escolheram lutar ativamente contra a ditadura militar brasileira entre os anos 1960 e 1970.

A nação que não esperou por deus Documentário, 2015. Realizado a partir de imagens gravadas ao longo das filmagens de *Brava gente brasileira*, este documentário de 89 minutos gira em torno da transformação dos índios da tribo kadiwéus durante o período que separa os dois filmes.

Em três atos Ficção, 2015. Andréa Beltrão e Nathália Timberg dão vida a textos escritos pela feminista francesa Simone de Beauvoir, enquanto duas bailarinas – Maria Alice Poppe e Angel Vianna –, em pontos opostos da vida e da carreira, ensaiam uma coreografia que expressa o processo de amadurecimento e envelhecimento. Duração de 76 minutos.

Praça Paris Ficção, 2017. Camila, uma psicanalista portuguesa vivida por Joana de Verona, instala-se no Rio de Janeiro para fazer uma pesquisa sobre violência. É assim que conhece Glória, vivida por Grace Passô, sua paciente e funcionária da universidade onde a portuguesa faz sua pesquisa, mulher humilde com uma história de vida complicada. O envolvimento de Camila com as histórias de Glória desperta medos que fazem o espectador se perguntar: qual é o limite da sua empatia? O drama de noventa minutos recebeu o prêmio de melhor direção para Lucia Murat e melhor atriz para Grace Passô no Festival do Rio em 2017.



Esta revista foi composta em Calibri sobre
papel Off Set 90g. A impressão e o acabamento
dos 1.000 exemplares se deram na
Cromos Editora e Indústria Gráfica.

ISSN 2447-4177



9 772447 417000

REALIZAÇÃO



ARQUIVO NACIONAL

MINISTÉRIO DA
JUSTIÇA E
SEGURANÇA PÚBLICA



PÁTRIA AMADA
BRASIL
GOVERNO FEDERAL