

ACERVO

REVISTA DO ARQUIVO NACIONAL

VOLUME 32 • NÚMERO 3 • SET/DEZ • 2019

porque o sarquivo
se o scemitérios
ã o tã o parecidos?
como a arquitetura
s da exclusã o torn
a m selugares da m
em ória? para onde
vã o s o s s o s d o s m
o r t o s s e m t e t o ? o q
u e m o r r e s o m e ? g b

DIÁLOGOS DESVIANTES NO ARQUIVO

DAS EXPERIMENTAÇÕES ARTÍSTICAS À EDUCAÇÃO DAS SENSIBILIDADES

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
E SEGURANÇA PÚBLICA



ARQUIVO NACIONAL

Ministério da Justiça e Segurança Pública
Arquivo Nacional

ACERVO

Revista do Arquivo Nacional

© 2019 Arquivo Nacional
Praça da República, 173
CEP 20211-350 - Rio de Janeiro - RJ - Brasil
Tel. (21) 2179-1341
E-mail: revista.acervo@arquivonacional.gov.br
Site: revistaacervo.an.gov.br

Criada em 1986, a revista Acervo, periódico do Arquivo Nacional, tem por objetivo divulgar a pesquisa e a produção científica nas áreas de ciências humanas e sociais aplicadas, privilegiando uma abordagem arquivística e histórica. Sua periodicidade é quadrimestral.

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

Presidente da República

Jair Messias Bolsonaro

Ministro da Justiça e Segurança Pública

Sergio Fernando Moro

ARQUIVO NACIONAL

Diretora-geral

Neide Alves Dias De Sordi

Coordenador-geral de Acesso e Difusão Documental

Marcos André Rodrigues de Carvalho

Coordenadora-geral de Administração

Patrícia Reis Longhi

Coordenadora-geral de Gestão de Documentos

Larissa Candida Costa

Coordenadora-geral de Processamento e Preservação do Acervo

Aluf Alba Vilar Elias

Coordenadora-geral regional no Distrito Federal

Mariana Rodrigues Carrijo

Coordenadora de Pesquisa, Educação e Difusão do Acervo

Leticia dos Santos Grativol

Supervisora de Editoração

Mariana Simões

Supervisora de Programação Visual

Giselle Teixeira

Edição de texto e revisão

Flora Matela Lobosco | José Claudio Mattar | Mariana Simões

Projeto gráfico

Judith Vieira | Alzira Reis

Diagramação e capa

Simone Kimura

Imagem da capa: Perguntas às pedras, 2014. Giselle Beiguelman.

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Maria Beatriz Nascimento – Arquivo Nacional)

Acervo : revista do Arquivo Nacional. – Vol. 1, n. 1,
(jan./jun. 1986) - - Rio de Janeiro : O Arquivo, 1986 -
v ; 24 cm.

Quadrimestral.
Sumário em português e inglês.
Descrição baseada em: Vol. 32, n.3, (set./dez. 2019).
Cada número possui um tema distinto.
ISSN: 0102-700-X

1. Arquivos – Periódicos. 2. Documentos – Periódicos.
3. História - Periódicos. I. Arquivo Nacional (Brasil).

CDD 025.171

Ficha catalográfica elaborada por Alexandra Werneck da Silva (CRB7/5591)

Editor científico

Thiago Cavaliere Mourelle

Editoras convidadas

Adriana Carvalho Koyama | Ana Pato

Editora executiva

Flora Matela Lobosco

Conselho editorial

Adriano Luiz Duarte | UFSC, SC, Brasil
Ana Canas D. Martins | Arquivo Histórico Ultramarino, Portugal
Ana Maria Camargo | USP, SP, Brasil
Angela de Castro Gomes | Unirio, RJ, Brasil
Beatriz Galloti Mamigonian | UFSC, SC, Brasil
Beatriz Teixeira Weber | UFSM, RS, Brasil
Caio Cesar Boschi | PUC-Minas, MG, Brasil
Celia Maria Leite Costa | MIS, RJ, Brasil
Durval Muniz de Albuquerque Júnior | UFPE, PE, Brasil
Francisco José Calazans Falcon | Universo, RJ, Brasil
Georgete Medleg Rodrigues | UNB, DF, Brasil
Heloisa Liberali Bellotto | USP, SP, Brasil
Ilmar Rohloff de Mattos | PUC-Rio, RJ, Brasil
Ines Nercesian | Universidade de Buenos Aires, Argentina
Isa Maria Freire | UFPB, PB, Brasil
Ismênia de Lima Martins | UFF, RJ, Brasil
James Green | Brown University, Estados Unidos da América
Jane Felipe Beltrão | UFPA, PA, Brasil
José Bernal Rivas Fernández | Universidade da Costa Rica, Costa Rica
Jurandir Malerba | UFRGS, RS, Brasil
Luciana Duranti | Universidade British Columbia, Canadá
Luciana Quillet Heymann | Fiocruz, RJ, Brasil
Luís Reis Torgal | Universidade de Coimbra, Portugal
Marcia Regina Romeiro Chua | Unirio, RJ, Brasil
Margarida de Souza Neves | PUC-Rio, RJ, Brasil
Maria Cândida D. M. Barros | Museu Paraense Emílio Goeldi, PA, Brasil
Maria Efigênia Lage de Resende | UFMG, MG, Brasil
Maria Hilda Baqueiro Paraíso | Ufba, BA, Brasil
Mercedes de Vega | Archivo General de la Nación, México
Michael Cook | Universidade de Liverpool, Liverpool, Reino Unido
Miguel Ángel Márdero Arellano | Ibict, RJ, Brasil
Norma Cortês Gouveia de Melo | UFRJ, RJ, Brasil
Patrícia Sposito Mechi | Unila, PR, Brasil
Paulo Knauss de Mendonça | UFF, RJ, Brasil
Rosa Inês de Novais Cordeiro | UFF, RJ, Brasil
Rubens Ribeiro Gonçalves da Silva | Ufba, BA, Brasil
Selda Vale da Costa | Ufam, AM, Brasil
Sidney Chalhoub | Unicamp, SP, Brasil
Tânia Maria Tavares Bessone da Cruz Ferreira | Uerj, RJ, Brasil
Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes | USP, SP, Brasil

Acervo consta nos seguintes repositórios e sítios acadêmicos

Citas Latinoamericanas em Ciencias Sociales y Humanidades

Diretório de Revistas do Seer-Ibict

Directory of Open Access Journals

Google Scholar

Latindex

Open Academic Journals Index

Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico

Red Latinoamericana de Revistas Académicas en Ciencias Sociales y Humanidades – LatinREV

Diretório de Políticas Editoriais das Revistas Científicas Brasileiras

SUMÁRIO

EDITORIAL	6
APRESENTAÇÃO	7
ENTREVISTA COM GISELLE BEIGUELMAN	13
DOSSIÊ TEMÁTICO	
Do museu-arquivo às inscrições de si From the museum-archive to the writing of the self Márcio Seligmann-Silva	21
The artistic usage of archives through the Benjaminian lens O uso artístico dos arquivos pela ótica benjaminiana Anne Klein Yvon Lemay	37
From collecting an archive to artistic practice in the Intimal project Lessons learned from listening to a Colombian migrant women's oral history archive Da criação de um arquivo à prática artística no projeto Intimal Lições aprendidas da escuta do arquivo de história oral de mulheres migrantes colombianas Ximena Alarcón Lucia Nikolaia López Bojorquez Olivier Lartillot Helga Flamtermesky	48
O cinema de arquivo e a (des)pedagogia das sensibilidades Uma imersão em outros espaços e tempos The archival film and the (dis)pedagogy of sensibilities An immersion in other spaces and times Andréa França Nicholas Andueza	64
Potentials of architecture archives for art education Exploring concepts of modern architects from Brazil and Germany through digital and physical approaches on archival material Potenciais dos arquivos de arquitetura para arte-educação Explorando conceitos de arquitetos modernos do Brasil e da Alemanha por meio de abordagens digitais e físicas sobre material de arquivo Johanna Tewes	78

Experimentando com arquivos

A recriação de *Double* e *Don't, Juan* de Constança Capdeville

Experimenting with archives

The recreation of *Double* and *Don't, Juan* by Constança Capdeville

[Alfonso Benetti](#)

[Mónica Chambel](#)

[Helena Marinho](#)

90

Cartas de arquivo

Um projeto de mediação cultural nos 180 anos do Arquivo Nacional

Letters of archive

A project of cultural mediation in Arquivo Nacional's 180 years

[Leonardo Augusto Silva Fontes](#)

[Tulio Alexandre Saeta](#)

108

| ARTIGOS LIVRES

Laboratórios da história

A centralidade do arquivo na trajetória profissional de Cecília Westphalen

Laboratories of history

The archive centrality in Cecília Westphalen's professional trajectory

[Daiane Vaiz Machado](#)

131

Fotografia e história

Artes e ofícios nas práticas fotográficas no sul do Brasil

Photography and history

Arts and crafts in photographic practices in the south of Brazil

[Ivo dos Santos Canabarro](#)

[Carolina Martins Etcheverry](#)

149

| RESENHA

Da senzala ao palco: canção escrava e racismo nas Américas (1870-1930), de Martha Abreu

Um livro sobre canções escravas

Diálogos entre arte, memórias, arquivos e educação

A book about slave songs

Dialogues between art, memories, archives and education

[Lurian José Reis da Silva Lima](#)

[Adriana Carvalho Koyama](#)

165

| DOCUMENTO

A imagem crítica

O documento nas artes e o espaço público do olhar

The critical image

The document in the arts and the public space of the gaze

[Luiz Cláudio da Costa](#)

EDITORIAL

Caros(as) leitores(as),

É com alegria que lançamos mais uma edição com a notícia de que aumentamos nosso conceito na avaliação de periódicos científicos Qualis (2017-2018), promovida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), do Ministério de Educação. Fomos alçados ao conceito A3, um reconhecimento pelo trabalho que temos desenvolvido com o objetivo de alcançar estratos ainda superiores.

A *Acervo* busca constante aprimoramento em sua forma de comunicar o conhecimento científico e ampliar a divulgação de estudos e fontes nas áreas de ciências humanas e sociais aplicadas, especialmente história e arquivologia. A partir de 2018, tornou-se uma revista quadrimestral, considerada referência em sua área de atuação. Seguimos no trabalho permanente de disseminação do conhecimento científico com a inclusão em novos indexadores e repositórios nacionais e internacionais.

Nesta edição, as editoras convidadas que conduziram o dossiê “Diálogos desviantes no arquivo: das experimentações artísticas à educação das sensibilidades” são Adriana Carvalho Koyama, doutora em Educação, docente e pesquisadora colaboradora da Faculdade de Educação da Unicamp, e Ana Pato, doutora em Arquitetura e Urbanismo pela USP, curadora independente, pesquisadora e professora. A seção Dossiê Temático traz artigos de pesquisadores experientes, referências na área, além de jovens profissionais com análises inovadoras.

Na seção Artigos Livres, contamos com um trabalho de Daiane Vaiz Machado, que problematiza a profissionalização da pesquisa histórica na universidade brasileira, no que tange à relação entre o fazer historiográfico e o acesso às fontes documentais, a partir da trajetória da historiadora Cecília Westphalen. No artigo de Ivo dos Santos Canabarro e Carolina Martins Etcheverry, o estudo de três práticas de fotografos do sul do Brasil contribui para o entendimento da história visual da região, revelando suas técnicas, artes e ofícios.

Boa leitura!

THIAGO CAVALIERE MOURELLE - EDITOR CIENTÍFICO

FLORA MATELA LOBOSCO - EDITORA EXECUTIVA

APRESENTAÇÃO

Nesta edição propomos uma cartografia de sensibilidades emergentes que apontem para novos usos e abordagens dos arquivos, construída em diálogo com os campos da arte e da educação. Desde o seu início, nosso exercício movimentou-se por aproximações e desvios de representações ainda hegemônicas sobre os arquivos, movimento necessário para pensarmos em outras potencialidades dos acervos documentais para as reflexões e experiências dos campos da arte e da educação.

Quando se mergulha em arquivos históricos, o que se vê é uma continuidade reveladora de processos de exclusão social e política, porém, percebe-se também a complexidade das questões. A psicanálise e os estudos da memória nos mostraram que se não reconhecemos as injustiças nas sociedades, se não nomeamos os genocídios cometidos pelo Estado, se não sepultamos nossos mortos, não há reconciliação possível com o nosso passado; estamos destinados ao medo e à repetição das nossas histórias de horror. No entanto, no Brasil, deparamo-nos sistematicamente com a invisibilidade, o abandono e o risco de apagamento dos acervos documentais e artísticos – não podemos nos esquecer das imagens recentes do Museu Nacional em chamas. O trabalho de luto e da memória, que permite a perlaboração e a superação das feridas traumáticas vividas coletivamente, é, dessa forma, negado. É como um pesadelo, revivido de novo e de novo, como uma fantasmagoria em que tudo é sempre novo e, ao mesmo tempo, sempre igual.

Se a operação artística nos arquivos pode tornar visível o pensamento de uma época, como propõe a conceituação dos arquivos como modelos nas artes, amplamente discutida pela história da arte a partir do início do século XX, suas pesquisas e experiências nos permitem imaginar reescritas possíveis de histórias apagadas e incompletas. Olhar os arquivos por uma perspectiva artística significa perceber o documento como ação e identificar seu potencial de transmissibilidade, seu recurso gerador de outras histórias possíveis. Esse olhar é, ainda, o que desde os anos 1980 pesquisadores(as) de ensino de história vêm ampliando, em busca de *outras* possibilidades de produção de conhecimentos históricos educacionais.

Ana Pato vem de uma trajetória de reflexão e criação que entretece a arte e os arquivos, tensionando-os ética e esteticamente. Em suas pesquisas, dedica-se às relações entre arte contemporânea, arquivo e memória para tratar de temas como as diferentes formas de confrontação artística com os arquivos, a prefiguração pela arte da violência contida nesses espaços, as formas através das quais os arquivos estruturam nossa realidade e a mudança da função dos arquivos, a partir do século XX, como modelo de institucionalização da memória no campo da arte. Em seu trabalho, a pergunta proferida em 1994 pelo filósofo Jacques Derrida, “Por que reelaborar hoje um *conceito de arquivo?*” (Derrida, 2001), na conferência intitulada “O conceito de arquivo: uma impressão freudiana”, realizada na abertura do colóquio internacional Memória – A Questão dos Arquivos, em Londres, ressoa e produz novos sentidos. O desejo de repensar as instituições de memória e suas práticas mobiliza seus processos de pesquisa em arte para a criação de espaços de escuta e re-

flexão sobre a experiência histórica traumática (Caruth, 1995; Felman, 2014; Nestrovski; Seligmann-Silva, 2000).

Adriana Carvalho Koyama vem produzindo experiências e reflexões que entrelaçam a educação e os arquivos, buscando aproximações entre esses campos de pesquisa. As pesquisas em educação, em especial em seus diálogos com a concepção de história e de memória de Walter Benjamin, vêm produzindo outras possibilidades de pensar o tempo, a história e a memória nos espaços de formação educacional, buscando desviar-se da concepção de tempo linear e vazio da modernidade, das abordagens historicistas e da racionalidade instrumental, ainda prevalentes no tecido social, inclusive na educação e nos arquivos, propondo outras palavras e práticas nesse campo, plurais, polifônicas, guiadas por uma racionalidade estética (Galzerani, 2013, 2008, 2005; Matos, 1990).

Tais abordagens, ao desafiar as concepções tecnicistas de educação, concebem a escola, bem como os espaços não formais de educação, como instâncias socioculturais de produção e circulação de conhecimentos, e seus sujeitos, professores e estudantes, como produtores de saberes históricos educacionais, tecidos em diálogo com as memórias sociais. Como espaços de encontros intergeracionais e, na bela expressão de Jan Masschelein (2014), lugares onde a sociedade permite a si mesma o tempo livre para se reinventar, a escola e os espaços sociais voltados à educação são, como a arte, e *com* a arte, campos privilegiados para o trabalho de luto, de memória e de perlaboração dos traumas sociais, na construção de outras histórias possíveis. Talvez, até, de outras concepções de história e de seu ensino, como nos apontam experiências vividas, nas últimas décadas, na arte e na educação. Como escreve Seligmann-Silva no denso ensaio sobre arte, memória e produção de conhecimento aqui apresentado, essas abordagens, longe de se confundirem com uma virada meramente subjetiva, são, antes, uma virada ética.

Consideramos, nesse sentido, as potencialidades de reflexão e elaboração da violência social, em diálogo com acervos documentais, abordadas como meio e material de produção e circulação de outras narrativas relativas ao passado e às suas (re)apresentações no presente. Tais produções, percebidas tanto como possibilidades educacionais em seu sentido amplo de práticas culturais, isto é, como formas de educação das sensibilidades, quanto como na significação de acervos documentais em processos educacionais de formação docente e discente, prefiguram *outras* maneiras de nos aproximarmos dos arquivos.

Estes, ao abrirem-se para a presença de outros sujeitos em seus espaços, encontram artistas, professores(as), cineastas, ativistas de movimentos sociais, entre tantos outros, que vêm ampliando e tensionando suas práticas e, sobretudo, a concepção historicista relativa aos arquivos. A presença de artistas no arquivo amplia as vozes dos sujeitos cujos rastros adormecidos povoam os acervos, acordando seus fantasmas e tecendo com eles outros presentes. Esse movimento é também afirmado, e ampliado, por estudantes e professores(as) em experiências desviantes nos arquivos. Dessa forma, os arquivos são interpelados a partir de outras escolhas teórico-metodológicas, deparando-se com outras epistemologias que deslocam práticas e imagens arraigadas do que sejam eles próprios, bem como do conhecimento produzido nos campos da arte e da educação. Os autores deste dossiê

nos trazem inspirações para essas *outras* práticas que vêm sendo criadas nos arquivos, ampliando sua visibilidade e convidando à recriação das abordagens que os aproximam dos campos da educação e das artes.

Na entrevista, Giselle Beiguelman, artista e professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, traz um relato sobre sua experiência em arquivos e seus projetos artísticos recentes nos quais investiga as estéticas da memória e a arquitetura da exclusão. Ela nos lembra que “todo lugar de memória, todo arquivo onde lidamos com essa brutalidade de sequestro da história do outro é um lugar de encontro com a dor e de enfrentamento das políticas do esquecimento”.

No artigo *Do museu-arquivo às inscrições de si*, Márcio Seligmann-Silva, professor de teoria literária da Unicamp, apresenta a crítica de Paul Valéry aos museus e discute o conceito de “documento” de Marcel Mauss e de Georges Bataille. O autor analisa a obra da artista Leila Danziger para pensar o anarquivamento ou a anarquização de arquivos na arte. Ao fazê-lo, Seligmann-Silva contempla nesse ensaio, de forma singular, algumas das principais questões contemporâneas sobre a memória, o documento, a arte, seus lugares sociais e suas relações com a produção de conhecimento na modernidade.

O artigo seguinte, *The artistic usage of archives through the Benjaminian lens*, é de autoria de Anne Klein, professora do departamento de História da Universidade de Laval, e Yvon Lemay, professor da Escola de Biblioteconomia e Ciência da Informação da Universidade de Montreal. A partir da concepção de história de Walter Benjamin, os autores refletem sobre o “uso” dos arquivos por três artistas contemporâneos. A leitura dessas obras permite flagrar os arquivos não como uma totalidade fechada, cercada por uma aura de objetividade plena, como quer crer, ainda hoje, uma certa historiografia. Convoca, ainda, a nos afastarmos de uma concepção situada em seu polo oposto e complementar, ou seja, a da subjetividade radical, que supõe serem os arquivos objetos abertos, suportes para a imaginação narcísica. Ainda em diálogo com Walter Benjamin, os autores propõem o arquivo como uma imagem dialética, um agregado dinâmico que se reconfigura a cada encontro com os sujeitos que dele se aproximam, em experiências singulares nas quais se revelam, no presente, possibilidades de acesso à realidade e a uma temporalidade *outra*, que confronta o historicismo e o tempo linear e vazio da modernidade, contemplando a produção do conhecimento histórico como encontro entre passado e presente, potencializado pelos arquivos.

Em *From collecting an archive to artistic practice in the Intimal project*, os autores propõem um encontro multidisciplinar, envolvendo, na pesquisa artística do projeto INTIMAL, as áreas da música, tecnologia, medicina e psicologia social. Nele, os professores e pesquisadores Ximena Alarcón, Lucia Bojorquez, Olivier Lartillot, ligados à Universidade de Oslo, e Helga Flamtermesky, coordenadora da Comissão da Verdade, Memória e Reconciliação das Mulheres Colombianas em Diáspora, analisam a experiência de construção e significação de arquivos sonoros na escuta criativa de testemunhos de memórias traumáticas decorrentes da imigração, produzindo novas possibilidades de abordagem desses acervos, em suas relações com a produção artística contemporânea. É um estudo de caso potente sobre práticas multidisciplinares e sobre os sons em suas relações com as memórias traumáticas.

Andréa França, professora do Departamento de Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, e Nicholas Andueza, doutorando em Comunicação e Cultura na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), trazem em *O cinema de arquivo e a (des)pedagogia das sensibilidades: uma imersão em outros espaços e tempos* uma reflexão sobre novas formas de sensibilidade e fazer histórico possibilitadas pelo cinema de arquivo. Defende a função (des)pedagógica do cinema de arquivo, possibilitada pelos modos com que a montagem “injeta uma *temporalidade longa* às imagens retomadas, deslocando seu sentido original pelo estiramento do tempo e reconfigurando os modos de ver, conhecer e apreender”. Os autores se interrogam sobre as formas de produção de conhecimento em que o cinema de arquivo pode favorecer indagações sobre o presente, em diálogo com os documentos filmicos, a partir de escolhas epistemológicas que favoreçam a experiência, em contraponto ao experimento, a concepção benjaminiana de história, em contraposição ao historicismo, a “despedagogização” do olhar no enfrentamento da visão como gesto de posse sobre as coisas do mundo, de domínio sobre a alteridade.

Em *Potentials of architecture archives for art education: exploring concepts of modern architects from Brazil and Germany through digital and physical approaches on archival material*, Johanna Tewes, professora de artes no Walddörfer Gymnasium, Hamburgo, apresenta uma nova abordagem para, no ensino de artes, aproximar estudantes de ensino médio dos trabalhos da arquitetura e dos arquivos. Tal possibilidade se realiza pela análise e comparação de materiais de arquivo, físicos e digitais, que se encontram no Arquivo de Oscar Niemeyer, no Brasil, e no Hamburg Architecture Archive, na Alemanha. Os estudantes trabalham, por meio de suas práticas, em diferentes questões de pesquisa, com foco no desenvolvimento dos conceitos em arquitetura e em sua realização. Ao se aproximarem dos registros documentais das obras dos dois arquitetos, os estudantes podem flagrar relações antes insuspeitas entre seus trabalhos e sua época, em uma perspectiva transnacional, exercício que permite a emergência de outras formas de percepção do tempo e do espaço no ensino de artes historicamente situado.

Helena Marinho, Mónica Chambel e Alfonso Bentti Junior, professores(as) e pesquisadores(as) da Universidade de Aveiro, apresentam em *Experimentando com arquivos: a recriação de Double e Don't, Juan de Constança Capdeville* a experiência de recriação das obras, realizada através de uma abordagem musicológica, etnográfica e experimental baseada em trabalho de arquivo e pesquisa coletiva. O artigo levanta questões prementes no que se refere ao registro, preservação e recriação de peças musicais contemporâneas produzidas por meio de tecnologias próprias ao século XX, sujeitas à rápida obsolescência; busca, como resultados, além da recriação dessas performances, a produção e preservação documental de suportes para a organização e sistematização de conteúdos integrados à componente criativa/performativa das obras.

O artigo *Cartas de arquivo: um projeto de mediação cultural nos 180 anos do Arquivo Nacional*, de Leonardo Augusto Silva Fontes e Tulio Alexandre Saeta, apresenta estudo de caso sobre projeto audiovisual de dramatização de cartas do acervo do Arquivo Nacional. Numa

parceria com o teatro, a experiência revela o potencial artístico-literário das cartas de arquivo e uma estratégia de difusão do acervo textual da instituição.

Na seção Resenha, os autores Lurian José Reis da Silva Lima, doutorando em História na Universidade Federal Fluminense, e Adriana Carvalho Koyama, docente e pesquisadora da Faculdade de Educação da Unicamp apresentam duas leituras do livro *Da senzala ao palco: canção escrava e racismo nas Américas, 1870-1930*, de Martha Abreu, a partir de suas potencialidades para a produção de conhecimentos históricos educacionais e do viés da história social da cultura. Esse livro convoca os estudiosos da música a pensarem nela como um lugar de disputas e de luta contra a violência racial na diáspora africana, e os estudiosos da diáspora a observarem com muita atenção a importância da música nas estratégias emancipatórias dos negros no mundo Atlântico. Convoca, ainda, professores e professoras a ouvir, em suas salas de aula, as outras histórias possíveis, presentes nas experiências e memórias de seus estudantes, bem como nos acervos documentais adormecidos nos arquivos.

Luiz Claudio da Costa, professor do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, apresenta, em *A imagem crítica: o documento nas artes e o espaço público do olhar*, o projeto integrado “Vidas Precárias: arte, memória, história”, que tem como um dos pilares a pesquisa de artistas nos fundos de documentos do Arquivo Nacional e a realização de uma exposição na instituição em 2020. Com o objetivo de pensar a função da arte no espaço público, Costa analisa o uso do documento na relação com a imagem crítica nas práticas artísticas contemporâneas.

ADRIANA CARVALHO KOYAMA E ANA PATO

EDITORAS CONVIDADAS

Referências

CARUTH, Cathy (org.). *Trauma: explorations in memory*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1995.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001 (1. ed., 1995).

FELMAN, Shoshana. *O inconsciente jurídico: julgamentos e traumas no século XX*. Tradução de Ariani Bueno Sudatti; prefácio de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Edipro, 2014 (1. ed., 2002).

GALZERANI, Maria Carolina Bovério. Escola e conhecimento de história e geografia: disciplina acadêmica e educação das sensibilidades. *Antíteses*, Londrina, PR, v. 6, n. 12, p. 126-147, jul./dez. 2013.

_____. A produção de saberes históricos escolares: o lugar das memórias. In: FERREIRA, Antonio Celso Ferreira; BEZERRA, Holien G.; DE LUCA, Tania Regina (org.). *O historiador e seu tempo*. 1. ed. São Paulo: Edunesp, 2008.

_____. Imagens entrecruzadas de infância e de produção de conhecimento histórico em Walter Benjamin. In: GOULART DE FARIA, Ana Lúcia; FABRI, Zeila de Brito; PRADO, Patrícia Dias (org.). *Por uma cultura da infância: metodologias de pesquisa com crianças*. Campinas, SP: Autores Associados, 2005.

MASSCHELEIN, Jan; SIMONS, Maarten. *Em defesa da escola: uma questão pública*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

MATOS, Olgária. Desejo de evidência, desejo de vidência: Walter Benjamin. In: NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1990.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.

ENTREVISTA

Giselle Beiguelman é artista e professora livre-docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). Pesquisa preservação de arte digital, arte e ativismo na cidade em rede e as estéticas da memória no século XXI. Desenvolve projetos de intervenções artísticas no espaço público e nas mídias digitais. Entre seus projetos artísticos recentes destacam-se *Odiolândia* (2017), *Memória da amnésia* (2015) e as exposições individuais *Cinema lascado* e *Quanto pesa uma nuvem?* (2016).

Acervo. *Para começarmos, queria que você contasse um pouco da sua experiência como historiadora no Arquivo Público do Estado de São Paulo. Quando você trabalhou lá? Qual era sua função? Como é trabalhar num arquivo?*

Giselle Beiguelman. Eu trabalhei no Departamento do Patrimônio Histórico da Eletropaulo, uma empresa estatal que não existe mais, de 1985 a 1995, como pesquisadora, e nesse período fui comissionada no Arquivo Público do Estado de São Paulo (1989 a 1993, mais ou menos). Naquela época, a principal discussão era a informatização dos arquivos, algo que hoje é intrínseco ao pensar um arquivo público (desde o processo de catalogação até o de disponibilização para um público remoto, via internet).

Muito marcante para mim nessa experiência foi entender que os arquivos são resultados de processos de seleção e de descarte. Eu tinha vinte e poucos anos e esse corpo a corpo com a lógica dos sistemas de memória foi fundamental para a minha formação. Há uma tendência do senso comum de pensar as políticas de memória como um circuito de acumulação, uma armazenagem compulsiva e compulsória de tudo que é produzido. E isso é totalmente equivocado. Todos os arquivos são resultantes de processos de seleção. Até mesmo porque, caso se decidisse arquivar tudo, terminaríamos como aquele triste personagem borgeano, Funes, o memorioso, com a imaginação embotada pelas informações meramente acumuladas, sem processamento.

Acervo. *Pensando no seu envolvimento com a questão da memória, como você vê a importância da preservação dos acervos documentais? Queria que você falasse um pouco sobre a relação entre documento/monumento e como essa noção foucaultiana contamina seu trabalho artístico?*

Giselle Beiguelman. Vou dividir minha resposta em duas partes, pois são duas perguntas diferentes em uma só.

Documento/monumento é o título de um verbete que o historiador Jacques Le Goff escreveu para a Enciclopédia Einaudi, retomando uma discussão feita por Michel Foucault em *A arqueologia do saber* (1969). Le Goff mostrou como se conforma, com a historiografia positivista, o triunfo do documento – a prova – sobre o monumento – a memória – e a reviravolta que

acontece nos anos 1960, quando não só se alargou o sentido do termo documento, como se transformou o seu espectro. Em uma ponta, consolidavam-se os métodos da história quantitativa, que abalavam o fetiche do documento único com caráter de prova. Dali em diante, o documento só tinha valor se relacionado a uma série. Na outra, expandia-se de tal forma a subversão do que poderia ser considerado documento ou não, que se tornava central a sua crítica. É nesse contexto que se firma a noção de “arqueologia do saber”, conceituada por Michel Foucault, e os modos pelos quais o documento se transforma em monumento, demandando uma descrição capaz de restituir o seu conteúdo não verbal, não discursivo, à sua história. O que também não deixa de implicar outra relação entre monumento e documento. Especialmente no contexto do projeto *Memória da amnésia*,¹ em que o monumento opera como



Figura 1 - Fragmentos do Monumento a Olavo Bilac, fora do espaço público desde 1937, no depósito de monumentos da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, no Canindé, em 2015. Foto: Giselle Beiguelman

¹ Em 2015, no processo de pesquisa para o projeto artístico *Memória da amnésia*, Beiguelman tem acesso ao depósito do Canindé, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, onde, atualmente, monumentos que há décadas estão fora do espaço público estão guardados. O depósito do Canindé é o mais recente, mas a situação existe desde os anos 1930. Isso dá a esses monumentos nômades o estatuto de “monumentos sem-teto, ou melhor dizendo, sem-chão”. A artista tem como ponto de inflexão o esquecimento – “Quem decide o que deve ser esquecido, como deve ser esquecido e quando deve ser esquecido?”, indaga ela. O projeto resulta numa exposição no Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, em parceria com o Departamento do Patrimônio Histórico, que apoia a transferência dos monumentos do depósito para o Arquivo Histórico. Informações sobre o projeto estão disponíveis em: *Da cidade interativa às memórias corrompidas: arte, design e patrimônio histórico na cultura urbana contemporânea*. 2016. Tese (Livre docência em Linguagem e Poéticas Visuais) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, p. 221-243. doi:10.11606/T.16.2016.tde-09112016-145703. Acesso em: 21 fev. 2019.

um migrante clandestino, que teima em sobreviver, a despeito das malhas institucionais que o amputam das teias da memória coletiva.

Sintomática desse processo era uma reação comum dos visitantes no espaço expositivo, que registravam impressões de adentrar cenários de guerra a pós-terremotos e cemitérios. Frequentemente também questionavam o que aconteceria com as obras depois da intervenção. Sem viés restaurador, *Memória da amnésia* não objetivava a reinserção das obras expostas no contexto urbano, até mesmo porque a maior parte delas apresentava problemas desde sua implantação. Antes, a intervenção procurava tensionar os sistemas de memória na cidade, desde a aleatoriedade na produção de seus marcos até as peculiaridades de suas instâncias de descarte de monumentos.

Deitar, portanto, monumentos em um arquivo significava, acima de tudo, uma tomada de posição. Impedir que aqueles monumentos fossem liberados do peso das memórias incongruentes de suas sucessivas décadas de nomadismo. Era, paradoxalmente, necessário transformá-los em documentos, para que pudessem ser explorados como monumento. Prostrados, no silêncio dos arquivos, confrontavam a produção social de sua invisibilidade, questionando as políticas públicas de preservação, a partir do campo da criação artística. Assumir esse ponto de vista, e não o da conservação patrimonial, permitia pensar as políticas do esquecimento. Na horizontal, imponderáveis, aqueles fragmentos nômades convertiam-se em documentos para serem revividos como monumentos da memória da nossa amnésia.



Figura 2 - Exposição Memória da Amnésia no Arquivo Histórico de São Paulo, 2015. Foto: Giselle Beiguelman

Acervo. A pesquisa que você vem desenvolvendo sobre arquitetura da exclusão e as políticas de esquecimento ganha potência no contato com os arquivos. Como essa pesquisa se desdobra nos projetos *Beleza convulsiva tropical* (2014), *Memória da amnésia* (2015) e *Gaveta de ossos* (2019)?

Giselle Beiguelman. Falei bastante de *Memória da amnésia* na resposta anterior, então vou me concentrar nos outros dois projetos.

Quando trabalhei o projeto *Beleza convulsiva tropical*,² no Arquivo Público do Estado da Bahia, fiquei profundamente intrigada (e perturbada) pela história dos usos daquele edifi-



Figura 3 - Intervenção com grafite de musgo no Arquivo Público do Estado da Bahia, 3ª Bienal da Bahia, 2014. Foto: Alfredo Mascarenhas

-
- 2 A instalação multimídia *Beleza convulsiva tropical* (2014) foi realizada durante a 3ª Bienal da Bahia, no arquivo público baiano. O nome do trabalho foi escrito com musgos sobre a parede úmida do edifício. Transcrevemos aqui um pequeno trecho da narrativa em áudio que compõe a instalação: “Os textos sobre a história desse lugar sempre exaltam sua beleza nos tempos coloniais. É bonito mesmo. É patente que já foi mais. Em um deles, conta-se que, na época dos jesuítas, a propriedade tinha um sistema hidráulico muito sofisticado que abastecia o interior do edifício. Utilizava, para tanto, as águas de uma fonte da encosta que apoia parte do edifício. Além disso, na parte baixa do terreno, as águas das abundantes nascentes eram represadas, formando o “tanque” que deu nome a essa quinta. Pode ser exagero, mas há quem diga que esse tanque era de dimensões consideráveis, sendo até navegável com pequenas canoas. Se chegava a tanto, não sei. Mas o fato é que água não é um problema nesse local. O problema é pensar que, hoje, um arquivo público, o segundo mais importante do Brasil, com documentos que remontam ao período colonial, documentos únicos, manuscritos, mapas desenhados, processos, enfim, todo um repertório documental e de cultura material acumulado do país, está aí. O sofrimento desses papéis tão delicados e preciosos diante de sua exposição à umidade com que convivem na Quinta do Tanque contrasta com

cio e da superposição de exclusões que carregava. Recordemos aqui que estamos falando de um lugar que do século XVI ao XVIII foi uma área de retiro dos jesuítas e atravessou a Inquisição. Foi ali que o Padre Antônio Vieira escreveu os seus Sermões e se refugiou do Santo Ofício. Com as reformas pombalinas e a expulsão dessa Ordem do Império de Portugal, foi transformado em leprosário, mantendo essas funções do fim do século XVIII até os anos 1930. Desativado na era Vargas, em consonância com o higienismo social de matriz tipicamente nazista, o leprosário migra para uma região distante.

Nessa época o antigo retiro dos padres, apesar de ser afastado do centro – como ainda é – já estava em perímetro urbano. Ficou abandonado até os anos 1980, quando o arquivo foi transferido do centro de Salvador para lá. O terreno, enorme, foi invadido por todos os lados e hoje temos uma situação única de um arquivo público, um prédio tombado, emparedado pelas ocupações informais. E aí temos mais uma camada de exclusão...



Figura 4 - Jazigos temporários do cemitério da Quinta dos Lázaros, em Salvador, 2014. Foto: Giselle Beiguelman

o bem que faz à vegetação. Enquanto as jaqueiras explodem seus frutos em verdadeiro exercício de desafio às leis mais elementares da gravidade e do bom senso, os coqueiros se espriam, as nascentes brincam e as águas vão subindo pelas paredes. É Beleza convulsiva mesmo...". O texto integral está disponível em: <http://desvirtual.com/belezaconvulsiva/site_specific/beleza_convulsiva_tropical_texto.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2019.

Esse percurso nos leva então de um espaço praticamente secreto, reservado a uma determinada “ala” da igreja jesuíta, passa pelas políticas de isolamento do século XVIII, cruza com a primeira política de extermínio organizada como política de Estado (a Inquisição), constitui-se nessa espécie de depósito humano que eram os antigos leprosários, passa pelo ostracismo que faz do doente um morto civil e depois de meio século de abandono é convertido em arquivo.

Mas a área urbana que ele ocupa, em decorrência da instituição do leprosário, é circundada por uma série de cemitérios, um deles o maior cemitério público de Salvador e que está totalmente em ruínas. De dentro do arquivo se avistam os jazigos temporários do cemitério e é desconcertante perceber como arquivos e cemitérios são tão parecidos... Há uma semelhança inequívoca entre as gavetas de documentos e as gavetas de ossos.

Essa questão me volta agora, por outro prisma, cinco anos depois, em função de uma visita feita ao centro de medicina e antropologia forense da Unifesp (Universidade Federal de São Paulo). Nesse centro estão em processo a identificação das ossadas encontradas na vala clandestina do cemitério de Perus.

O arranjo, a arquitetura das informações, que determina esse design tão típico das tecnologias de catalogação, ressurge em um arquivo que é quase o seu negativo. Porque ali, partem-se de narrativas fragmentadas e contextuais que irão constituir o documento (o corpo ausente). Isso é o desconcertante desse lugar. Não é o fato de serem ossos humanos. Mas sim o de serem corpos dos quais se roubou sua história.

Acervo. *No projeto Beleza convulsiva tropical, no Arquivo Público do Estado da Bahia, você fala de “algo que pesa no ar” nos arquivos. Em que medida o arquivo se torna esse lugar do encontro com as dores de um passado que não quer passar?*

Giselle Beiguelman. Foi em *Quanto pesa uma nuvem?*,³ um projeto resultante de uma viagem à Polônia em busca de minha história sem rastros, que lidei com mais intensidade sobre essa questão das dores de um passado que não quer passar. Nas dificuldades de fazer o trabalho, fui me dando conta que o que mais dói é o campo de invisibilidades que nos é interposto, a interdição aos rastros, e o pior de tudo, os apagamentos.

Isso fica muito claro quando você visita as ruínas dos antigos cemitérios judaicos na Polônia. Os cemitérios estão mais que em ruínas, estão aos pedaços. Isso porque os nazistas violavam os túmulos e lápides para pavimentar, com essas pedras, as estradas onde seu cavalos passariam...

3 No projeto, a artista faz uma incursão em um território desconhecido e ambivalente – a Polônia, país de onde seus avós fugiram durante a Segunda Guerra Mundial – e lá se defronta com um mundo do qual não tem referências visuais, apenas fragmentos de narrativas silenciadas. A exposição é composta pelos trabalhos *Quanto pesa uma nuvem?*, vídeo e fotografia, e *Perturbadoramente familiar*, áudio e postais, 2016. Mais informações em: <<http://desvirtual.com/pl>>.

Todo lugar de memória, todo arquivo onde lidamos com essa brutalidade de sequestro da história do outro é um lugar de encontro com a dor e de enfrentamento das políticas do esquecimento.



Figura 5 - Ruínas do cemitério judaico implantado no século XVIII na cidade de Przemyśl, na Polônia, em 2015. Nos anos 1920, 38% da população da cidade era composta por judeus. Em 1944, ao fim da Segunda Guerra, eram 25 pessoas. Foto: Giselle Beiguelman

Acervo. *No momento você está trabalhando num projeto para a exposição Meta-Arquivo: 1964-1985. Espaço de escuta e leitura de histórias da ditadura,⁴ que envolve uma imersão nos arquivos da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). Para concluir, como é trabalhar com esse acervo documental hoje?*

⁴ *Meta-Arquivo: 1964-1985. Espaço de escuta e leitura de histórias da ditadura* (Sesc Belenzinho, de 22 de agosto a 24 de novembro de 2019). Esta exposição é sobre imaginar coletivamente os processos de construção da história brasileira. É disso que trata o programa de ação curatorial desenvolvido por Ana Pato desde 2014, com a articulação de pesquisas artísticas e a formação de grupos de trabalho em torno de arquivos e acervos. O programa articula-se no desejo de repensar as instituições de memória e suas práticas, e mobilizar processos de pesquisa em arte, para a criação de espaços de escuta e reflexão sobre a experiência histórica traumática brasileira. Suas questões norteadoras são: Como construir um arquivo? Como torná-lo público? Como falar do trauma?

Giselle Beiguelman. As histórias da ditadura permaneceram silenciadas por muitos anos e as vozes dos seus testemunhos, caladas. Se não tensionamos os documentos que restaram, não conseguimos tirá-los da penumbra. A produção social do esquecimento se dá, sobretudo, pela invisibilidade. Políticas de esquecimento são políticas de invisibilização. Trabalhar com essa documentação e com os seus lugares de memória significa questionar um discurso de poder, de quem determina “o que se vê e o que se pode dizer sobre o que é visto,” como escreveu Jacques Rancière em *A partilha do sensível* (2009). E isso implica e impacta o direito que se tem (ou não) à memória como bem público.

Entrevista realizada por Ana Pato, curadora das exposições *3ª Bienal da Bahia, Quanto pesa uma nuvem?* e *Meta-Arquivo: 1964-1985*, entre dezembro de 2018 e janeiro de 2019.

DO MUSEU-ARQUIVO ÀS INSCRIÇÕES DE SI

From the museum-archive to the writing of the self

Del museo-archivo a las inscripciones de sí

MÁRCIO SELIGMANN-SILVA | Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Freie Universität Berlin, com pós-doutorado pelo Zentrum Für Literaturforschung Berlin, na Alemanha e por Yale, nos Estados Unidos. Professor titular de Teoria Literária na Unicamp e pesquisador do CNPq | m.seligmann@uol.com.br

RESUMO

Apresenta-se a crítica de Paul Valéry aos museus e em seguida o conceito de “documento” de Marcel Mauss e de Bataille. Com Foucault pensa-se o museu como heterotopia. Mais adiante discutem-se duas exposições da artista Leila Danziger como base para se pensar o novo estatuto da arte como anarquivamento (anarquização de arquivos) e montagem, curadoria do “eu”.

Palavras-chave: crítica do museu; documento; heterotopias; anarquivamento.

ABSTRACT

Paul Valéry's critique of museums is presented, followed by the concept of the “document” by Marcel Mauss and Bataille. With Foucault the museum is thought of as heterotopia. Next, two exhibitions by the artist Leila Danziger are exposed as a basis for thinking about the new status of art as anarchivation (archival anarchy) and montage, curating the “self”.

Keywords: critique of museums; document; heterotopies; anarchivation.

RESUMEN

Se presenta la crítica de Paul Valéry a los museos y luego el concepto de “documento” de Marcel Mauss y de Bataille. Con Foucault se piensa el museo como heterotopía. A continuación se discuten dos exposiciones de la artista Leila Danziger como base para pensar el nuevo estatuto del arte como anarquivización (anarquización de archivos) y montaje, curaduría del “yo”.

Palabras-clave: crítica del museo; documento; heterotopias; anarquivización.

MUSEUS, ARQUIVOS, EMPRESAS COLONIAIS

“Não gosto muito de museus. Existem muitos admiráveis, não existe nenhum delicioso. As ideias de classificação, de conservação e de utilidade pública, que são justas e claras, têm pouco a ver com as delícias” (Valéry, 1960, p. 1.290). Assim abriu Paul Valéry seu pequeno e bombástico texto “Le problème des musées” (O problema dos museus), de 1923. O gabinete de pinturas do museu aparenta, para ele, “uma estranha desordem organizada”. As esculturas disputam o espaço entre si e cada uma deseja a desapareição da outra. A dialética entre instrução e encantamento não se desdobra e ele comenta: “A tristeza, a chateação, a admiração, o bom tempo que fazia lá fora, as críticas de minha consciência, a terrível sensação do grande número de grandes artistas caminham comigo”. Tudo é “fadiga”, tudo é “barbárie”. Tudo é incoerente: um retrato ao lado de uma marinha, de uma cozinha e de um triunfo. Ele compara a visita ao museu a alguém que escuta “dez orquestras ao mesmo tempo” (Valéry, 1960, p. 1.291). As grandes civilizações da China, Egito e Grécia, não por acaso não tinham esse disparate que são os museus. “Mais notre héritage est écrasant” (mas nossa herança é esmagadora) (Valéry, 1960, p. 1.292), exclama o poeta, como que ecoando a crítica de Nietzsche ao excesso de história de sua consideração intempestiva, sobre *As vantagens e desvantagens da História para a vida*, de 1861. No museu ele se sente massacrado pela visão daquele acúmulo de obras-primas, que significam o amontoado em uma miríade de anos de trabalho, de pesquisa, de genialidade. Impossível receber tudo isso de uma vez. Sucumbe-se à “superficialidade”. Mas há outra resposta possível diante dessa concentração de saber decantado em maravilhas da arte, tornarmo-nos eruditos, o que também seria uma derrota, pois essa atitude não se volta ao mais delicado, muito menos ao essencial. Ela submete tudo à memória prodigiosa, eliminando outras leituras e a “presença do maravilhoso”. Em suma, a erudição “anexa ao museu imenso uma biblioteca ilimitada. Vênus transformada em documento” (Valéry, 1960, p. 1.293). Um arquivo é engolido pelo outro.

Interessante pensar que essas observações são contemporâneas à Escola de Warburg, que valorizava a “memória prodigiosa” e erigiu um templo a essa memória justamente sob o signo da justificadamente famosa Biblioteca de Warburg, esse magnífico arquivo em cuja entrada, até hoje, em seu endereço londrino, ainda porta na sua fachada a inscrição em grego: “Mnemosyne”. A memória é a musa dessa influente linha de pensamento. Mas pode-se estabelecer uma mediação entre a postura antiantiquária de Valéry e a de Warburg. Penso na postura herdada dos pais da história da arte, sobretudo de Winckelmann (1717-1768). Winckelmann insistia quanto à necessidade de se ver e aprender a arte antiga no seu meio próprio, original, autêntico. Esse mesmo *leitmotiv* será central trinta anos após a sua morte, quando Napoleão ordenou o transporte das principais estátuas greco-romanas de Roma para o Louvre. Quatremère de Quincy – um ferrenho adepto das doutrinas de Winckelmann –, nas suas *Cartas a Miranda sobre a transferência dos monumentos artísticos da Itália* (1796), falará da Itália e sobretudo de Roma com um único museu que não poderia ter nenhuma de suas partes desmembrada. Uma obra isolada não significaria nada e murcharia como uma planta retirada do seu meio natural. Os artistas de toda Europa deveriam ir a Roma aprender não apenas

a grande arte, mas sobretudo passar pela escola da *visão*, educar o seu olhar através da “paisagem clássica”, como o fizera Goethe e tantos outros viajantes no século XVIII (Seligmann-Silva, 2018, p. 291). Para Quincy, Winckelmann havia dado um “corpo” para a Antiguidade, que até ele teria sido apenas *disjecti membra poetae* (Quincy, 1989, p. 103): ou seja, Winckelmann teria reconstituído o corpo de Orfeu, o poeta-sacerdote que está na origem da cultura grega. O arquivo-corpo é pensado aqui na chave da cultura, da nação; recentemente, como veremos mais adiante, esse arquivo passou a ser pensado de modo micrológico: como nosso corpo. Por sua vez, Schiller escreveu o poema “Die Antiken zu Paris” (As antiguidades em Paris) em resposta a esse rapto das obras romanas. Nele, o poeta afirma que as estátuas não descerão do seu pedestal para se encontrar com os parisienses: só quem possui o calor no seu coração poderia ter as musas.

MARCEL MAUSS E BATAILLE: A VIRADA ETNOLÓGICA DA VISÃO DA CULTURA/CIVILIZAÇÃO

Essa nostalgia do “local de origem” das obras de arte também estava presente nos autores da revista *Documents*, que sonhavam com um museu capaz de integrar o “valor de uso” de seu acervo (pensado sobretudo do ponto de vista etnológico e que deu origem ao Musée de l’Homme de Paris) e que não o massacrasse sob o peso de seu valor estético (Hollier, 2018, p. 12; Lévi-Strauss, 1958, p. 412-414). Não por acaso, as primeiras palavras do verbete “museu” do dicionário crítico publicado na *Documents*, de autoria de Bataille, não guarda palavras lisonjeiras às origens do museu europeu: “Segundo a *Grande Encyclopédie*, o primeiro museu no sentido moderno da palavra (isto é, a primeira coleção pública) teria sido fundado em 27 de julho de 1793, na França, pela Convenção. A origem do museu moderno estaria, assim, ligada ao desenvolvimento da guilhotina” (Bataille, 2018, p. 193). Marcel Mauss (que também contribuiu para a revista *Documents*) foi um dos responsáveis pela moderna concepção do museu etnológico, na medida em que ensinava aos pesquisadores e coletores de objetos em países da África colonial francesa, que alimentariam os museus/arquivos, a se interessarem por todo e qualquer objeto, programaticamente desconstruindo um ideal estético eurocêntrico: “Ne jamais chercher l’effet esthétique” (Mauss, 2012, p. 298). O objeto, o instrumento mais simples e humilde, valeria mais do que aquele tradicionalmente apreciado pela “civilização” europeia com o seu culto do belo. “Uma lata de conserva de alimento caracteriza melhor a nossa sociedade do que a joia mais suntuosa ou que o selo mais raro” (Mauss, 2012, p. 86-87). O médio, a casa pobre e não a rica, a regra e não a exceção devem guiar o interesse do pesquisador na busca de documentos. As dicotomias belo/feio, cultura alta/baixa ficam de fora do campo etnológico, o que, diga-se de passagem, permite o aprofundamento da desconstrução (iniciada pelos românticos no início do século XIX) da ideologia do belo estético. O arquivo museal-estético é puxado em direção à matéria, desidealizado. Ao valorizar objetos comuns em detrimento da representação realista e estética podemos perceber também em que medida o olhar do etnólogo se aproxima da revolução artística que significaram as colagens, introduzidas pelo cubismo sintético, e pelos dada e surrealistas. Como teorizou Walter Benjamin, pensando nessas colagens, ao introduzir

elementos cotidianos vindos da indústria e da reprodução técnica, essas obras explodiam com o sistema de representação tradicional (Benjamin, 2013, p. 87). Mauss desdobra, nesse gosto pelo comum e banal, a sua visão materialista, que o distanciou de seu tio e mestre Durkheim, o qual tendia a ver a religião e a espiritualidade como matrizes das sociedades. Mas, vale destacar a diferença, o argumento de Valéry que vimos vai justamente no sentido de valorizar o “valor estético”. Mauss e Bataille, por um lado, e Valéry, de outro, criticam o museu de pontos de vista extremamente opostos. Se Valéry critica “Vênus transformada em documento”, Mauss e Bataille vão justamente pensar a cultura como documento. Para Mauss, o etnólogo deveria tratar seus objetos inventariados como “objetos-testemunhos”, sendo que testemunho para ele tinha um sentido bem positivista de “pièces à conviction”, ou seja, de provas (Mauss, 2012, p. 84). Esse momento de testemunho dos produtos culturais também seria comprovante de sua visão muito avançada para a época, segundo a qual, como escreveu em 1931, em plena era dos fascismos e fundamentalismos puristas, “tudo é mistura, produto de influências díspares, resultado de fatores múltiplos. A própria Vênus de Milo não é pura” (Mauss, 2012, p. 111).

Nathan Schlanger, editor dos ensaios de Marcel Mauss sobre técnica, que incluem muitas de suas discussões sobre o procedimento de coleta, de coleção e arquivamento em um acervo etnológico, chama a atenção para o fato de que não se pode deduzir do apego do etnólogo ao comum e banal, como no exemplo da lata de conserva, uma espécie de premonição da poética de Andy Warhol com sua *Campbell's soup cans* (1962). O mesmo argumento vale para distanciar também Mauss de Bataille (Mauss, 2012, p. 88). Por outro lado, não é menos verdade que esse olhar etnológico passou a marcar cada vez mais nossa cultura e a produção artística, a ponto de podermos falar, hoje, de uma verdadeira virada etnológica nas artes. As obras de Mauss também ajudaram a formar essa cultura atenta às diferenças e que tem consciência da urgência de se revalorizar grupos que são esmagados pelo processo civilizatório intrinsecamente violento. Se a geração dele ainda alimentou a ideia da construção de museus-arquivos (dentro de uma competição entre as nações coloniais), suas ideias permitem, hoje, a desconstrução deles, sua “anarquização”, como, inspirado em Derrida, costumo escrever (Seligmann-Silva, 2014). Esse movimento tem gerado nas últimas duas décadas uma gigantesca crise nos museus, com sua matriz eurocêntrica e colonial. Atualmente, a construção do Humboldt-Forum no Castelo de Berlim, que será inaugurado em breve, reunindo a coleção antes abrigada no Museu Etnológico de Dahlem e construída ao longo dos séculos XIX e XX, está pontuada por esses novos debates em torno do pós-colonial que incluem a consciência acerca da violência colonial e das apropriações indevidas. Desde 2016, foi criada na Fundação da Herança Cultural Prussiana (Stiftung Preussischer Kulturbesitz), que administra esse projeto, a posição de um responsável por traçar a proveniência dos itens do acervo (*Provenienzforschung*) (Pape, 2017, p. 7). Como Quatremère de Quincy, na passagem do século XVIII para o XIX, cada vez mais nos tornamos adeptos do localismo da cultura. A morte das grandes narrativas, detectada por Benjamin após a Primeira Guerra Mundial, e por Jean-François Lyotard após a Segunda Guerra, tem como um de seus significados principais o declínio do universalismo abstrato (humanista e

iluminista) e o reforço dos discursos locais. Associado a esse localismo, a virada icônica fez com que as hierarquias entre “arte europeia” e “objeto etnológico exótico” fossem abaladas, o que tem promovido, para além dos artistas-etnólogos, a porosidade entre os museus de arte e os de etnologia. Já Marcel Mauss dizia, em seu artigo sobre Picasso publicado na *Documents*, que existem “modestos conhecimentos sobre a arte dita primitiva, negra ou outra (que não é senão a arte *tout court*)” (Mauss, 2012, p. 111). Ele já afirmava em 1902 que “*não existem povos não civilizados*. Existem apenas civilizações diferentes. A hipótese do ‘homem natural’ está definitivamente abandonada” (Mauss, 2012, p. 115, grifo do autor). Esse mito do homem natural, criado pela Europa moderna, também derrete ao longo do século XX, abrindo caminho para a hibridação dos museus “naturais” com os que continham a dita “grande arte”.

HETEROTOPIAS

A mencionada relação entre museu e biblioteca destacada por Valéry evidentemente não ficou despercebida pelo grande teórico dos arquivos e da arqueologia cultural que foi Foucault. Em seu texto de 1967, “Des espaces autres: heterotopies”, ele faz uma história e tipologia desses contraespaços que seriam característicos de toda cultura, mas que variam historicamente. No século XIX, ele destaca o nascimento do cemitério do modo moderno que o conhecemos, com jazigos individuais ou de família (que acompanhou o estabelecimento da “morte como doença”). Uma das características da heterotopia é sua capacidade de “juxtapor”, exatamente o que incomoda Valéry nos museus. Além disso, as heterotopias também recortam o tempo e são quase sempre simultaneamente heterocronias. Infelizmente Foucault não percebe em que medida a fotografia constitui esse emaranhado de heterotopia e heterocronia, mas destaca justamente os museus e as bibliotecas como seus representantes por excelência nesse ponto. Vale a pena retomar o texto de Foucault:

De uma maneira geral, em uma sociedade como a nossa, heterotopia e heterocronia se organizam e se arranjam de uma maneira relativamente complexa. Há, inicialmente, as heterotopias do tempo que se acumula infinitamente, por exemplo, os museus, as bibliotecas; museus e bibliotecas são heterotopias nas quais o tempo não cessa de se acumular e de se encarapitar no cume de si mesmo, enquanto no século XVII, até o fim do século XVIII ainda, os museus e as bibliotecas eram a expressão de uma escolha individual. Em compensação, a ideia de tudo acumular, a ideia de constituir uma espécie de arquivo geral, a vontade de encerrar em um lugar todos os tempos, todas as épocas, todas as formas, todos os gostos, a ideia de constituir um lugar de todos os tempos que esteja ele próprio fora do tempo, e inacessível à sua agressão, o projeto de organizar assim uma espécie de acumulação perpétua e infinita do tempo em um lugar que não mudaria, pois bem, tudo isso pertence à nossa modernidade. O museu e a biblioteca são heterotopias próprias à cultura ocidental do século XIX. (Foucault, 2009, p. 419)

Esse ideal acumulador se manterá, mas será radicalmente transformado na era do ciberespaço. Benjamin foi um dos primeiros a teorizar esse fenômeno que ele, no entanto, já localiza no barroco, o que vem ao nosso encontro também, de nós barrocos latino-americanos. Ele observou, em seu livro sobre o drama barroco alemão, uma confluência entre esse acumular e uma determinada visão da escrita imagética na qual o significante, diferentemente do que ocorre na escrita fonética, é carregado de sentido:

O ideal de saber do barroco, o armazenamento [*Magazinierung*], cujo monumento se cristalizou nas bibliotecas gigantes, é realizado pela imagem escrita [*Schriftbild*]. Quase como na China, é como se uma tal imagem fosse não signo do que deve ser sabido, mas, antes, um objeto em si mesmo digno de ser conhecido. Também aqui neste aspecto a alegoria iniciou a recobrar consciência com os românticos. (Benjamin, 1974, p. 359)

Do barroco alemão ao barroquismo de Haroldo de Campos, percebe-se aqui, a distância não é tão vasta quanto se poderia pensar.

Ora, o que Valéry lamenta em seu texto é justamente esse caráter de *acumulação*, esse “encarapitar” de obra sobre obra, a ausência da escolha individual, a ausência do espaço próprio, único, para uma obra ela mesma única. Daí ele concluir seu texto explicando esse mal-estar no museu com uma teoria da morte da mãe da pintura e da escultura: essa mãe se chamava arquitetura (Valéry, 1960, p. 1293). Lembrando o famoso conceito de Walter Benjamin, podemos dizer que Valéry sente falta da “aura” e do respeito a ela, ele admira a recepção solitária e contemplativa de obras e desdenha a recepção distraída e dispersiva, que leva, para ele, à superficialidade. Benjamin e, mais próximo de nós, Vilém Flusser, vão elogiar essa superficialidade. Por outro lado, também arquitetos “estrelas” se transformaram em especialistas na nova arquitetura de museus e na exacerbação da distração, como Frank Gehry e Daniel Libeskind. Ou seja, a arquitetura, se não morreu, transformou-se radicalmente e também contribuiu para a *distração*. Valéry, definitivamente, se opôs com bravura ao espírito do século XX.

Não é casual que esse último, Libeskind, seja também um consagrado arquiteto de locais de memória e de reverência às vítimas das catástrofes genocidárias do século XX. Ele se tornou primeiro conhecido pela arquitetura do museu de Felix Nussbaum, em Osnabrück, e depois virou referência incontornável com seu Museu Judaico de Berlim. Ele também é o responsável pela torre que substituiu o World Trade Center em Nova Iorque. Ou seja, o que vemos em Libeskind é uma clara relação entre arquitetura, memória, musealização e culto dos mortos. Voltando a Foucault: cemitérios (tais como os conhecemos hoje) e museus são invenções do século XIX e caracterizam a modernidade. O homem moderno tem uma outra relação com o tempo e com a morte: o museu, assim como a fotografia, são espaços heterotópicos de elaboração dessa nova realidade da vida como morte e não mais como processo de transcendência. Nossos museus não são os mesmos do século XIX e a questão é como e se o museu sobreviverá na era das imagens eletrônicas.

MUSEU E ONTOTIPOLOGIA: A FABRICAÇÃO DO PRÓPRIO

Mas, paradoxalmente, a mencionada atração de todas as obras para o ambiente do museu, sugerida pelo conceito de heterotopias e descrita por Benjamin já nos anos 1930, faz pensar também em um outro tema fundamental quando se trata de repensar o museu hoje: a crise da modernidade e a passagem para a pós-história. Hans Belting, em sua obra de 1995, *O fim da história da arte*, refletindo sobre o novo museu e a exigência de dar respostas a um público “que quer ver no museu tudo o que os livros não explicam mais” (Belting, 2014, p.174), nota, ao lado do tema benjaminiano da tendência à dispersão/distração desses espaços museais, que, se o museu tradicional quebrou com “o poder do presente” permutando o tempo em história, na nossa sociedade de arquivos digitais e bancos de dados ocorre uma tendência à espetacularização, o *evento* substitui a obra (Belting, 2014, p. 182). Ou seja, diferentemente de Valéry, e com Adorno (2001), para Belting no museu o tempo é historicizado, mas, por outro lado, na era dos arquivos digitais, ele se torna “evento” atemporal.

Podemos pensar então que, se o historicismo do século XIX submetia o presente ao peso do passado, hoje as coisas se invertem: o agora faz do passado um bibelô de seu espetáculo. Estamos não tanto em um presentismo, como afirma François Hartog (2017), mas em um *agorismo* – como já o determinara, nos anos 1930, Walter Benjamin com seu conceito de *Jetztzeit*, o tempo do agora, que deveria reger nosso relacionamento com o passado. Benjamin, vale destacar, viu, na fotografia e seu tempo do disparo, o cânone do tempo pós-histórico (Seligmann-Silva, 2016).

Ao notar a importância atual das curadorias, Belting não leva adiante em sua análise que ocorre também nesse processo um privilégio do conceitual sobre o imagético. Dá-se aí mais um desdobramento da multimilenar querela entre palavras e imagens, ou ainda, o logocentrismo não abre mão de seu poder, mesmo depois da virada imagética ou icônica. Mas Belting tem toda a razão ao articular a relação dos museus com os Estados, como um desdobramento do duo igreja e religião na Idade Média. Aqui é essencial lembrar que esse modelo de Estado, no entanto, está em crise. As artes, desde a Revolução Francesa, cumpriram também o papel de construção da identidade nacional e os museus se tornaram um de seus templos centrais. Não por acaso, como entre outros Jean Luc Nancy e Philippe Lacoue-Labarthe o notaram, os Estados-nação nos séculos XVIII e XIX se formaram na Europa, disputando quem seria o seguidor mais autêntico daqueles modelos que eram vistos como matriciais, ou seja, a Grécia e a Roma antigas. A *querelle des anciens et des modernes*, aberta no século XVII por Perrault, teve como seus últimos desdobramentos a construção de museus como verdadeiras ressurreições de Acrópoles. Napoleão se deixou coroar como um imperador romano e, no âmbito germânico, Winckelmann, o pai da história da arte, vai construir a história da arte antiga como base para o desenvolvimento não só da cultura, mas do próprio Estado moderno. Ele decretou: “O único meio de nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é imitar os antigos” (Winckelmann, 1995, p. 14; Winckelmann, 1975, p. 40). O museu (como o Louvre) se coloca ao lado do Estado moderno como uma máquina ontotipológica: ele forja seus tipos na fornalha do passado para em seguida delinear o perfil do *próprio* no

presente. Ele desenha o círculo de fogo em torno do que é “próprio” e “comum” na nação. Quem não estiver dentro do círculo é o “outro”, o estrangeiro, deve ser deletado do arquivo-nação, é aquele que não merece o cobertor dos direitos, a casa e o sentimento de pertença. Marcel Mauss, como vimos acima, ao afirmar que “tudo é mistura”, tentou resistir a esse fundamentalismo identitário que se desdobrou (e ainda o faz) em projetos genocidas.

Hoje, ou seja, nas últimas três décadas pelo menos, como é conhecido, esses modelos começaram a derreter: o Estado-nação foi abalado pela globalização e pelo domínio do capital financeiro internacional, e, por outro lado, o museu tendeu a abrir as suas portas para outras linguagens e culturas que não a da nação. Os museus passam, lentamente demais, é verdade, de máquinas coloniais e colonizadoras, para instrumentos de pós-colonização. A inscrição da violência e da dor, que antes se dava dentro de um fechado círculo do próprio e da nação, teve que se abrir para a sobrevivência do museu. Ocorreu o que costumo chamar de *virada testemunhal da cultura*. Junto com a virada imagética, como Hal Foster notou ainda no século XX, deu-se assim uma virada antropológica (ou etnológica) e as ditas ciências humanas, junto com as artes, foram fecundadas pelo discurso da multiplicidade. Elas foram forçadas a pelo menos colocar sob suspeita suas tradicionais práticas ontotipológicas.

Em seguida tratarei do exemplo de duas exposições recentes da artista e escritora Leila Danziger, em cujos trabalhos podemos perceber o novo sentido do ato de arquivar. Se com Quincy o arquivamento era pensado na relação entre obras e locais e, com Bataille e Mauss, ocorreu a sua valorização como documento, agora a metáfora *disjecti membra poetae*, que Quincy aplicara à Antiguidade, vale para o próprio artista. O artista é o Orfeu dilacerado e sua obra um processo de curadoria de seu caos. O arquivo migra assim para o corpo.

ANARQUIVAR O DESABRIGO: CACOS DA MEMÓRIA EM CURADORIAS DO “EU”

Freud nos descreveu, habitantes da era moderna, como seres condenados ao mal-estar (*Unbehagen*). A cultura exige tantas renúncias pulsionais que nosso ser, um constructo instável e frágil, feito de carne e emoções, se vê reduzido ao *Unbehagen*: mal-estar, mas também, antes de mais nada, “desabrigo”. Em alemão *behaglich* é a denominação de um local confortável; a forma verbal derivada, *hegen*, significa acalentar. Esse universo semântico remete à sensação de *proteção*, de uma área murada ou cercada onde podemos desdobrar nossa *confiança no mundo*.

Aquele que se vê subitamente condenado a abandonar seu lar, *Heim*, sua terra natal, *Heimat*, sofre justamente uma ruptura dessa confiança. Quem não tem mais o direito a habitar um local com seus esteios culturais (arquivos) fica sem chão. Passa a ver o mundo de modo oblíquo, ou o mundo parece algo fora de lugar: torna-se *Unheimlich*, o estranho, não familiar, outro conceito-chave para Freud e a psicanálise. Como formulou Vilém Flusser sobre o desterrado: “sem habitação, sem proteção para o habitual e o contumaz, tudo o que chega até nós é ruído, nada é informação, e em um mundo sem informações, no caos, não se pode nem sentir, nem pensar, nem agir” (Flusser, 2007, p. 232). Flusser, judeu nascido em Praga em 1920, escrevia isso de experiência própria, como ele mesmo o narrou: “todas as pessoas às

quais eu estava ligado de modo misterioso em Praga foram assassinadas. Todos. Os judeus nas câmaras de gás, os tchecos na resistência, os alemães na campanha russa” (Flusser, 1994, p. 19). A partir dessa aniquilação ele veio se reinventar no Brasil em 1940.

Na época de Freud, também Kafka, mesmo sem ser um exilado ou migrante, descreveu esse “mal-estar” como desabrigo em personagens como o seu K. de *O processo*. Ou seja, o desabrigo, a crise da cultura como arquivo (e ontotipológica) atinge nômades e sedentários. Anatol Rosenfeld leu a obra de Kafka como uma espécie de alegoria da situação do judeu sem-chão (estrangeiro em qualquer lugar), e comenta: “De qualquer modo, José K. morre sem saber por quê. Também as irmãs de Kafka morreram assassinadas, num campo de concentração, sem saber por quê. E fim semelhante teria tido o próprio autor de *O processo* se tivesse vivido mais. Também Kafka teria morrido sem saber por quê” (Rosenfeld, 1967, p. 6). Mas ele considera o caso de Kafka exemplar e justamente por isso universal: ele vai além da situação judaica. “Nenhuma pessoa de sensibilidade, que viva realmente o momento atual, pode fechar-se inteiramente a esta ‘teologia do exílio’ – fórmula que talvez defina aspectos essenciais da obra kafkiana” (Rosenfeld, 1967, p. 10). Ele fala ainda de um “duvidoso privilégio” de ser visto como uma espécie de pioneiro e paradigma dessa experiência contemporânea, que, acrescento aqui, torna-se onipresente no século XXI.

Depois da Segunda Guerra Mundial e de Auschwitz, coube ao poeta nascido em Czernowitz, em 1920, Paul Celan, descrever em seus poemas o aprofundamento do nosso mal-estar. Ele definiu a sua poética como uma *Toposforschung*: pesquisa ou busca de um *tópos*, de uma u-topia. A sua poesia justamente procura a todo momento delinear o limite do i-limitado, dar forma ao sem-forma, esse *Unbehagen*, *Unheimlich*, ou a catástrofe que passou a nos definir. Ele fazia a curadoria de seus cacos: de suas memórias do trauma da Segunda Guerra Mundial e de seus campos de concentração. Como Celan mesmo a definiu, a sua poética visa construir “cercamentos em torno do sem-palavra sem-limites” (*Einfriedungen um das grenzenlos Wortlose*). *Einfriedung* deriva de *Frieden* (paz), no sentido bíblico dessa palavra: “Friede auf Erde” (Paz na terra), de onde derivou, no alemão, o termo para cemitério: *Friedhof*. Uta Werner não sem razão definiu a poesia de Celan como uma fala (*Rede*) que se dirige para a exposição do emudecer, vale dizer, como uma poesia que tenta criar uma “sepultura no texto”, literalmente: en-terrar os mortos (terra em alemão, *Erde*, é um anagrama de fala, *Rede*) (Werner, 1996, p. 176). Essa é a origem da literalidade extrema dessa poesia; a sua resposta ao evento da catástrofe: evento que é marcado pela mesma ausência de forma e de medida. A poesia e a arte da catástrofe têm essa tendência ao fragmento, onde esses fragmentos são cacos do eu que são anarquivados. Poesia e arte se tornam performance, pois há coincidência entre obra e artista, entre o tempo do trauma e tempo da ação performática. Nesse sentido, essa poesia é absolutamente imediata, não metafórica. É uma montagem de ruínas e destroços. Não é casual que o termo hebraico *Schibboleth* constitua uma das palavras-chave dessa poética. *Schibboleth* significa, justamente, palavra de passe: passagem, ultrapassagem de fronteira (Derrida, 1986). Esse é o tema e o cerne da poética de Celan.

Leila Danziger, com a exposição “Ao sul do futuro” (Museu Lasar Segall, 2018) também reelizou seus cercamentos em torno do sem-palavra sem-limites. Ela narra a partir dos escombros

das catástrofes do século XX: faz uma curadoria de restos, de inscrições. Paradoxalmente, como nas obras de Lasar Segall, artista homenageado por ela nessa exposição, vemos emanar certa “paz” (*Friede*), uma inquietante calma após a catástrofe, em seus trabalhos. É como se observássemos os “destroços celestes” deitados sobre a terra, mencionados pelo poema de Celan que ela cita e também está comentado em um ensaio de Hans-Georg Gadamer: “Com mastros cantados, apontados para a terra / seguem os destroços celestes. // Nesta canção de madeira / Cravas os dentes com força. // Tu és flâmula / sólida de canto.” (Celan apud Gadamer, 2005, p. 82). Como observa Gadamer com relação a esse poema sobre naufrágios (outro nome para a modernidade): “Não é mais a ajuda do céu que se espera, mas a da terra. Todos os navios naufragaram, mas o canto continua a ser cantado” (Gadamer, 2005, p. 83). O poeta é aquele que se agarra à “canção de madeira” com seus dentes: ela permite que ele fique acima da água. O poeta vale aqui também, observa Gadamer, por toda a humanidade, com sua esperança mesmo depois das catástrofes, após o fim da crença na religião ou redenção. Kafka, aliás, já o observara a seu modo em uma entrada em seus diários: “Há gente que flutua agarrado num traço a lápis. Flutua? Um afogado sonhando com salvação” (Kafka, 2003, p. 140). Um perfeito autorretrato! Não por acaso Kafka se tornou tão central na nossa era: ele escrevia a partir de seus diários, que eram como o núcleo organizador de sua escrita, o que em parte explica a fragmentação de sua obra. Mesmo seus romances eram fragmentados: ele escrevia cada capítulo de modo independente, arquivando-os em pastas autônomas. Assim, a temporalidade do romance foi explodida, assim como os arquivos contemporâneos explodem com os museus-arquivos modernos.

Em Segall, tanto no quadro *Pogrom*, de 1937, como no *Navio de emigrantes*, de 1939-1941, vemos uma luz melancólico-calma que emana de seus personagens. Em *Pogrom*, mulheres e crianças aparecem já como anjos, dormindo em algum impossível paraíso fora da história; em *Navio de emigrantes* imaginamos duas entidades: Melancolia de mãos dadas com Spes, a deusa da esperança. O que atravessa o oceano não são passageiros, mas todo um mundo que afundou com a Shoah, ou seja, a cultura da *Shtetl*, das vielas judaicas da Europa oriental, dizimadas pelo nazismo. Em suas gravuras, Segall é mais “historiador”, apresenta as diferentes classes sociais, por exemplo, que circulavam por esses navios. Na pintura, ele é poeta, pinta seu mundo que foi vítima de uma violência sem-limite. Esses passageiros estão mergulhados em um silêncio solene: eles são, como no *Pogrom*, os corpos que representam uma cultura aniquilada. Mas, justamente para se entender a virada mnemônico-ética que se dá na contemporaneidade é importante enfatizar que Segall é um artista da representação; já Leila Danziger é uma artista da performance. Seus atos mnemônicos são *mise en scène* (anarquivos) de fragmentos, de cacos, de colagens, como já percebia Benjamin com relação ao dada.

Leila Danziger constrói, monta suas curadorias mnemônicas a partir do fundo poço do olvido, inscrevendo e traduzindo de muitas maneiras o seu nome toponímico e a história de seu deslocamento. Toda família com uma história recente de imigração/exílio leva consigo esse estado de estupefação derivado do corte, da ruptura, da destruição do “lar”. Não por acaso um dos suportes prediletos de Leila são as impressões: ela carimba, risca, duplica, copia, desmonta livros, recorta documentos – monta, fazendo de sua obra uma continuação de

seu corpo, de suas memórias, por mais criadas que elas sejam. Se nossa psique é um acúmulo de impressões que se sobrepõem, ocultam, afundam no esquecimento para novamente surgirem vigorosas, assim também esses trabalhos são impressões que ajudam a colher e cercar as marcas do tempo.

Sempre me identifiquei com os trabalhos de Leila e nossas histórias em paralelo decerto explicam algo dessa afinidade eletiva. O navio Aurigny, zarpado de Hamburgo e que atracou em 24 de dezembro de 1935 no Rio de Janeiro trazendo a bordo o seu pai, Rolf Danziger, então com 14 anos, foi mais um dos muitos navios que aportaram nas Américas salvando milhares de judeus condenados aos fornos nazistas. Em 17 de agosto de 1939 – portanto, enquanto Segall pintava seu quadro sobre esses navios –, chegava à baía de Guanabara a minha mãe, Edith, com meus avós, Hilde e Martin Seligmann. O passaporte alemão de minha mãe, ainda o mesmo (ela nunca conseguiu pedir outro) expedido no bairro berlinense de Grönewald, onde morava, indica que ela nascera em Londres. Meus avós sabiam que em 1936 seria impossível para um casal de judeus ter filhos em território alemão. Mas, após o nascimento de minha mãe, eles trataram de retornar à Alemanha nazista. Meu avô não acreditava na longevidade daquele regime... Os dois carimbos com a águia alemã e as suásticas no passaporte de minha mãe, emitido em 14 de fevereiro de 1939, são prova inequívoca de seu engano.

Contemplando outra exposição recente de Danziger, Navio de Emigrantes (Caixa Cultural Brasília, de 30 de outubro a 23 de dezembro de 2018 e Caixa Cultural São Paulo, de 15 de janeiro a 10 de março de 2019), fica claro que ela revela a história da modernidade como história do *Unbehagen* (mal-estar, desabrigo) que se desdobra e se deixa narrar a partir de muitos navios: dos milhares de navios negreiros que por aqui aportaram trazendo milhões de africanos para morrerem pela violência de um genocídio via trabalho; da fragata francesa La Méduse, que afundou em 2 de julho de 1816 e cuja tripulação de 146 pessoas foi abandonada pelos oficiais, tendo sido inscrita na história graças à genialidade de Théodore Géricault em 1818. No quadro *A balsa da Medusa* vemos uma das mais impressionantes construções na história da arte que testemunha o terror dessa modernidade dilacerante com sua violência intrínseca. Poderíamos falar do Titanic, símbolo da arrogância colonialista britânica, mas prefiro lembrar-me do transatlântico alemão MS St. Louis. Esse navio saiu de Hamburgo com destino a Havana em maio de 1939. Seus 937 passageiros, quase todos judeus tentando escapar do nazismo, não foram aceitos nem em Cuba nem nos Estados Unidos. Sendo obrigado a retornar à Europa, o MS St. Louis aportou em Antuérpia em 17 de junho, sendo que 254 passageiros foram vítimas do Terceiro Reich, muitos tendo sido assassinados em campos de extermínio.

Mas a história, se não é transformada em experiência, teimosamente se repete. No início de junho de 2018, o primeiro-ministro do Interior italiano Matteo Salvini, líder do partido Liga, de extrema-direita, impediu que um navio de resgate, Aquarius, com 629 imigrantes a bordo, atracasse na Itália. O navio, que finalmente foi aceito pelo governo espanhol, é apenas uma das centenas de embarcações que transitam e erram pelo Mediterrâneo, que aos poucos se transforma em um gigantesco cemitério marinho em pleno século XXI e às portas da “civilizada” Europa.

A arte de Segall e de Leila Danziger tem a capacidade de detonar em nós ondas de memória que fazem interromper o fluxo do tempo. Leila, ao recolher restos de história, fragmentos de documentos, cópias de imagens, recortes rasurados, folhas apagadas, para remontá-los em suas curadorias da memória e do esquecimento, instaura uma nova ordem do tempo e do espaço. Ela *anarquiva* documentos e imagens para podermos manuseá-las. Sentimos que podemos nos apropriar do passado para construirmos casas mais aconchegantes e menos inóspitas.

Assim chegamos ao ponto em que também o emigrado Vilém Flusser sentiu a necessidade de, para sobreviver de modo integral, ou seja, passar da *sobre-vida* à vida, aprender a dialetizar a sua experiência de estrangeiridade. Habitamos na redundância, ele afirma, para poder receber ruídos e transformá-los em informação. “Minha habitação, essa rede de hábitos, serve para ser agarrada por aventureiros, e serve também como um trampolim para a aventura” (2007, p. 233). Este convite para os ruídos e para a aventura leva a um elogio do nomadismo, que nos transforma em caracóis que levam suas casas nas costas.

Livros que decerto habitaram bibliotecas de emigrados, após terem cruzado o Atlântico em navios de emigrantes, cartões-postais, fotografias do exílio e toda uma série de inscrições e impressões são organizados de tal modo por Danziger em *Ao Sul do Futuro* (como também em seu trabalho *Bildung*, 2014-2018) que se transformam em fonte de apreciação estética. Ao denominar de *Bildung* a sua grande obra-estante, ela se refere não só à “formação” dos judeus que se apropriaram de modo profundo dessa cultura (*Bildung*) de língua alemã, mas também ao fato de que esses livros se transformam em “imagens” (*Bilder*) e símbolos dessa conquista cultural. O livro-objeto de exposição conserva do livro-objeto de leitura o seu valor emocional, imagético – e social. Os judeus da Europa ocidental e central se apropriaram da grande poesia de língua alemã como um meio de se integrarem ao mundo não judeu. Eles se tornaram grandes especialistas nessa literatura, tendo gerado alguns dos melhores críticos dela, como Lukács e Benjamin, e escritores que nos levaram para além dessa tradição, como Kafka e Paul Celan. Ou seja, a judeidade centro-europeia, para sair do gueto e se integrar na cultura cristã, apostou na mistura de seu arquivo (em parte enterrado e esquecido nesse processo) com o da “grande literatura europeia”, sobretudo a alemã. Leila também recupera livros que foram parte da Associação Sholem Aleichem no Rio de Janeiro, como percebemos pelos carimbos em algumas dessas obras. Aleichem foi um escritor judeu ucraniano que retratou a destruição do mundo dos guetos da Europa oriental, ou seja, o naufrágio do arquivo-arca da cultura judaica oriental. Também ele era dotado de um refinado humor. Leila apresenta uma de suas obras traduzidas ao espanhol: *Tobias el lechero* (*Tevye, o leiteiro*, da série A.S.A., 2018). Sua poética toda pode ser pensada como uma série de atos de tradução – *Übersetzungen*, em alemão –, um trabalho de transposição e sobreposição de camadas e arquivos, de cultura e de línguas. Ela traduz entre línguas, tempos, culturas e mídias, traduzindo-se ao mesmo tempo, como que se estendendo e inscrevendo seu corpo nas suas obras. Nessa ação, ela mistura livros da biblioteca de seu pai, manuscritos de quando ele aprendia o português e livros didáticos de história do Brasil, também dos arquivos de sua família (*História do Brasil para crianças*, 2018).

O tempo dos calendários é tanto o tempo organizado da sociedade capitalista, como também guarda em si as datas de comemoração, que são datas de encontro com o passado. Ao colecionar agendas e calendários (*Ano novo*, 2015-2018), Leila não só tenta apanhar o tempo, senhor de tudo, como também se apoderar dele. Também o tempo se transforma em espaço lúdico. Nada mais inútil do que uma agenda ou um calendário do ano passado: nas mãos dessa artista eles se transformam em peças de um jogo de montar.

E falando em tempo, é evidente que nossa artista trabalha antenada não só com o passado, mas com nosso presente (onde todo passado reside) e com o futuro que nos espera neste momento político tão fatídico. Seu mencionado *História do Brasil para crianças* pode ser visto como uma leitura irônica do plano de se reinstituir nesse país a doutrinação pátria-patriarcal sob a égide da escola sem partido. Seu vídeo *31 de dezembro* (2018), no qual voam folhas de agenda e páginas de calendário, pode tanto remeter ao fato concreto da circularidade de nossos calendários, como à ideia mística de que no dia da redenção teremos um acesso a toda a memória do mundo. Mas de modo mais rudemente concreto agora vejo também nessa obra o contrário dessa promessa redencionista: o fim do ano como o final dos tempos...

Mas não sejamos tão pessimistas. Do poema de Drummond *Consolo na praia*, Leila cita os versos carimbando-os em agendas: “Estás nu na areia, no vento”. São as palavras mais desoladas do poema que afirma também, em um consolo ambíguo, que “A injustiça não se resolve”. “Mas”, conforta ainda o poeta, “a vida não se perdeu”! E Leila se agarra também aos versos de Celan que inspiram o nome de sua exposição:

IN DEN FLÜSSEN

In den Flüssen nördlich der Zukunft
werf ich das Netz aus, das du
zögernd beschwerst
mit von Steinen geschriebenen
Schatten.

NOS RIOS

Nos rios ao norte do futuro
lanço a rede que tu, hesitante,
lastreias com sombras
escritas por pedras.

Leila põe de cabeça para baixo a lógica melancólica de Celan e lança suas redes ao sul do futuro. Se o *lutilúdio* (Haroldo de Campos cravou esse termo inspirado em Benjamin) de Celan tende mais ao luto melancólico, o de Leila definitivamente nos parece tender mais ao lúdico, ainda que sua brincadeira seja muito séria. Sua exposição se abre com uma reprodução da obra de Caspar David Friedrich, *Das Eismeer*, de 1823-1824, que retrata uma cena da paisagem ártica com picos agudos de gelo sobre a carcaça de um navio naufragado. Nada mais sinistro. Mas as obras de Leila, ao invés de se renderem ao tom lúgubre do romântico alemão, ascendem via jogo de montagens e anarquismo da catástrofe à tonalidade irônica de uma autêntica arte crítica da memória. Citar, traduzir e calcar são meios de se apoderar da catástrofe e de se empoderar. Leila traduz o mar de gelo em carimbo que ela passa a estampar em seu trabalho segundo sua vontade. Ou seja, a imagem do trauma se converte em imagem de sua trama artística. Ela serializa, como Andy Warhol em sua série *Desastre na América*, para permi-

tir uma apropriação da dor. Assim, o magma do tempo se metamorfoseia em matéria plástica que ela manipula de modo a criar a sua casa para enfrentar o desabrigo. Trata-se de uma casa perfurada, por onde corre o vento anunciando mais catástrofes, mas também a redenção.

E aqui podemos concluir conjecturando acerca da visada judaica dessa poética. A origem, na visão de Isaac Luria, o cabalista místico do século XVI, é ela mesma uma falta, uma ruptura, e a história, uma história de catástrofes, tal qual como para o anjo da conhecida tese de Walter Benjamin. A redenção, ou *Tikkun*, para Luria, significaria o reencontro dos cacos partidos e disseminados no tempo-história. Ela é um salto fora da história. Daí, não devermos interpretar a máxima de Karl Kraus, citada por Benjamin, “a origem é o alvo”, como uma nostalgia da gênese. A origem, nessa visão messiânica, não é idêntica ao início, mas está disseminada em muitos “agoras”. Buscar a origem (em alemão *Ursprung*, literalmente: proto-salto) significa *saltar* e fazer pontes entre estes fragmentos de redenção. A imagem do tempo é pétrea, não movimento linear, cronológico. É instantâneo fotográfico que destrói a corrente do tempo. Essa busca é parte da “impaciente paciência” que caracteriza a espera messiânica. Ela não é anestésica e pacífica: ela é carregada de ética e ação, como nas montagens e curadorias de cacos do passado que admiramos nas obras de Leila Danziger.

Se, como vimos no início deste texto, Paul Valéry não gostava de museus por lhe parecerem uma “estranha desordem organizada”, podemos dizer que a estética do anarquismo apenas radicalizou esse elemento de desordem, na medida em que sistematicamente abala o arquivo-museu tradicional. Danziger, em harmonia com muitos artistas na contemporaneidade, tem feito suas obras – verdadeiras heterotopias – com colagens de *documentos*, conceito que, como vimos, foi lançado tanto pelo etnólogo Marcel Mauss como por escritores como Bataille. Sua obra revela de modo claro o que chamei de *virada testemunhal da cultura*, que não pode ser reduzida a uma “virada subjetiva”, o que é um enorme equívoco e mostra uma não compreensão do testemunho em seu momento de costura do sujeito com outros sujeitos e com o mundo – fazendo o trabalho de sutura dos traumas. Com o elemento testemunhal em destaque nessas obras, não se trata, portanto, de uma virada meramente subjetiva, mas, antes, de uma *virada ética*, de um encontro do estético com o campo ético, relação esta que, desde o romantismo, havia sido posta em questão com base em um esteticismo e no culto da arte pela arte. Mas dessa doutrina devemos guardar a preciosa ideia de que a arte é e deve ser um *campo de liberdade*. E quem disse que a liberdade é incompatível com a ética? Afirmar essa compatibilidade é um dos feitos, e não dos menores, que surpreendemos na obra de Leila Danziger.

Referências

ADORNO, Theodor. Museu Valéry Proust. In: _____. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Almeida. São Paulo: Ática, 2001. p. 173-185.

BATAILLE, Georges. *Documents*: Georges Bataille. Tradução de J. C. Penna e M. J. Moraes. Desterro: Cultura e Barbárie, 2018.

- BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Organização e apresentação de Márcio Seligmann-Silva. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. rev. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Revisão técnica de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- _____. *Gesammelte Schriften*. v. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- CRIMP, Douglas. On the museum's ruins. *October*, Cambridge, vol. 13, p. 41-57, summer 1980.
- DERRIDA, Jacques. *Schibboleth pour Paul Celan*. Paris: Galilée, 1986.
- FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.
- _____. *Von der Freiheit des Migranten: Einsprüche gegen den Nationalismus*. Bensheim: Bollmann, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. São Paulo: Forense Universitária, 2009.
- GADAMER, Hans Georg. *Quem sou eu, quem és tu?: comentários sobre o ciclo de poema Hausto-Cristal de Paul Celan*. Tradução e apresentação de Raquel Abi-Sâmara. Rio de Janeiro: Eduerj, 2005.
- HARTOG, François. *Crer em história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- HOLLIER, Denis. O valor de uso do impossível. In: BATAILLE, Georges. *Documents: Georges Bataille*. Tradução de J. C. Penna e M. J. Moraes. Desterro: Cultura e Barbárie, 2018. p. 3-35.
- KAFKA, Franz. *Sonhos*. Tradução de Ricardo Ferreira. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structural*. Paris: Plon, 1958.
- MAUSS, Marcel. *Technique, technologie et civilisation*. Editado e prefaciado por Nathan Schlanger. Paris: PUF, 2012.
- PAPE, Elise. Postcolonial debates in Germany: an overview. *African Sociological Review: Revue Africaine de Sociologie*, vol. 21, n. 2, p. 2-14, 2017.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. v. 2: À sombra das moças em flor. Tradução de Fernando Py. São Paulo: Ediouro, 1994.
- QUINCY, Quatremère de (1796). *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*. Édouard Pommier (ed.). Paris: Macula, 1989.
- ROSENFELD, Anatol. Introdução. In: _____. *Entre dois mundos*. Seleção e notas por A. Rosenfeld, Jacó Guinsburg, Ruth Simis e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1967.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Physiognomia, paisagem ideal e ficção autobiográfica: a viagem à Itália de Goethe. In: _____. *O local da diferença*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2018. p. 268-291.
- _____. Walter Benjamin e a fotografia como segunda técnica. *Revista Maracanan*, vol. 12, n. 14, p. 58-74, jan./jun. 2016.
- _____. Sobre o anarquivamento: um encadeamento a partir de Walter Benjamin. *Revista Poiesis*, n. 24, ano 15, p. 35-58, dez. 2014.
- VALÉRY, Paul. Le problème des musées. In: _____. *Œuvres*. v. II. Paris: Gallimard, 1960. (Bibliothèque de la Pléiade). p. 1.290-1.293.

_____. Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé.... In: _____. *Œuvres*. v. I. Paris: Gallimard, 1957. (Bibliothèque de la Pléiade). p. 644-660; 706-710.

WARBURG, Aby. Botticellis Geburt der Venus und Frühling (1893); Dürer und die italienische Antike (1905); Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara (1912-1922). In: _____. *Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010. p. 39-123; 176-183; 373-400.

WERNER, Uta. Das Grab im Text: Paul Celans Lyrik im Imaginationsraum der Geologie. In: BERG, Nicolas; JOCHIMSEN, Jess; STIEGLER, Bernd (Herausgeber). *Shoah*: Formen der Erinnerung.

München: Fink, 1996. WINCKELMANN, Johann Joachim. Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. In: Winckelmann, Anton Raphael Mengs e Wilhelm Heinse. *Frühklassizismus*. Helmut Pfotenbauer et al. (org.). Frankfurt am Main: Deutsche Klassiker Verlag, 1995.

_____. *Reflexões sobre a arte antiga*. Tradução de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1975.

Recebido em 31/12/2018

Aprovado em 19/2/2019

THE ARTISTIC USAGE OF ARCHIVES THROUGH THE BENJAMINIAN LENS

O uso artístico dos arquivos pela ótica benjaminiana

El uso artístico de los archivos por la óptica benjaminiana

ANNE KLEIN | Associate professor at Department of Historical Sciences of Université Laval, Canada | anne.klein@hst.ulaval.ca

YVON LEMAY | Associate professor at School of Library and Information Science of Université de Montréal, Canada | yvon.lemay@umontreal.ca

ABSTRACT

From Walter Benjamin's thinking on history, and the usage of archives by artists such as Sara Angelucci, Christian Boltanski, and Angela Grauerholz, we demonstrate that the archive is not a fixed whole, nor an essentially open object but a dynamic aggregate reconfigured at each use. In other terms, it is when a user and archives meet that the archive reveals an access to reality.

Keywords: Walter Benjamin; theory of history; dialectical image; artistic usage of archives.

RESUMO

A partir da concepção de história de Walter Benjamin, e da forma de uso dos arquivos proposta por artistas como Sara Angelucci, Christian Boltanski e Angela Grauerholz, sustentamos que o arquivo não é nem um todo fechado, nem um objeto aberto em sua essência, mas sim um agregado dinâmico, reconfigurado a cada uso. Em outras palavras, é no encontro entre usuário e arquivo que este revela um acesso ao real.

Palavras-chave: Walter Benjamin; teoria da história; imagem dialética; apropriação artística dos arquivos.

RESUMEN

Desde la concepción de historia de Walter Benjamin y de la forma de uso de los archivos por artistas como Sara Angelucci, Christian Boltanski y Angela Grauerholz, sostenemos que el archivo no es ni un todo cerrado, ni un objeto abierto en su esencia, sino un agregado dinámico, reconfigurado en cada uso. En otras palabras, es en el encuentro entre usuario y archivo que este revela un acceso al real.

Palabras clave: Walter Benjamin; teoría de la historia; imagen dialéctica; apropiación artística de los archivos.

Archival research starts off slowly and steadily through banal manual tasks to which one rarely gives much thought. Nonetheless, in doing these tasks, a new object is created, a new form of knowledge takes shape, and a new "archive" emerges.

As you work, you are taking the preexisting forms and readjusting them in different ways to make possible a different narration of reality. This is not a question of repetition, but of beginning anew, of dealing the cards over again.

Arlette Farge

In an archival perspective, it is possible to conceive the "usage" of documents as a transformation of the archive into a new object through the displacement of the meaning, which is the result of an encounter between a user, his/her field of knowledge, his/her culture, his/her universe to a certain extent, and a document, its materiality, its context, its content.

Furthermore, the current society is a place where archives have gained more visibility. In 1985 already, the importance of the past, archives, and memory for the entire society was noted (Berche, 1985). Today, uses aimed at the general public are multiplying as technological developments evolve. Thus, archives are used in domains as varied as cinema, publicity, journalism, documentary films, Internet, etc. (Charbonneau; Chouinard; Fontaine, 2008; Lemay; Klein, 2012).

In this general background archives are not only perceived as administrative documents or as raw material for historians, they acquire a new status while the word itself tends to encompass more and more varied realities, adopting its singular – the archive often understood as a large abstract notion and seldom referring to archives as archivists know them – and its plural refers to a precisely defined documentary material. This diversification in the understanding of the archive(s) is particularly highlighted by the artistic field where numerous artists create their works both from archival records and around the archival structure, or reflecting on the concept of archive itself.

This context of artistic "usage" of documents allows a materialistic comprehension of the archive as a concept, supported by Walter Benjamin's thinking. Questions about the temporality of the archive as a dialectical image – emerging at the encounter of a record and a user – are conceivable in the artistic and Benjaminian double perspectives. Indeed, Benjamin's thinking on history, underlined by the idea of the non-linearity of time and the concept of the dialectical image, seems to find an expression in the archive, in as much as in archives are recorded the past of the action laid during the creation, the present of the "usage" and the signifying future potentialities of documents. In this, the archive can constitute a whole, reconfigured at each use. We therefore suggest demonstrating how we can understand the archive with the help of a critical analysis of the "usage" of archives by artists such as Sara Angelucci, Christian Boltanski, and Angela Grauerholz, while addressing first the question of the temporality of the archive and secondly of its nature.

THE DIALECTICAL IMAGE: TEMPORALITY OF THE ARCHIVE

It is primarily against the traditional historiography that Walter Benjamin suggests a renewed vision of historical materialism (Klein, 2013-2014). He offers a non-linear concept of temporality that leads to think about history in terms of memory, remembrance and reminiscence.

Dialectical image

Firstly, Walter Benjamin distinguishes on one side the relations between past and present, and on the other side between what has been and now. The first of these relations is temporal. It is “a progression” (Benjamin, 1999, N2a, 3, p. 462) and the comprehension of the past is then a matter of causes and effects. The second type of relation is dialectical, figurative (*bildlich*). It is “an image, suddenly emergent” (Benjamin, 1999, N2a, 3, p. 462) that can be related to the Benjaminian comprehension of the technique of cinema editing. Nonetheless, this image does not present itself to the senses but finds its place in language (Benjamin, 1999, N2a, 3, p. 462). Consequently, what is the nature of this image?

The concept of the dialectical image is exactly “wherein what has been comes together in a flash with the now to form a constellation” (Benjamin, 1999, N2a, 3, p. 462) which belongs to the now and allows to give today’s thinking a new run-up. In fact, the historical object becomes a dialectical image when it is “blasted out of the continuum of historical succession” (Benjamin, 1999, N10, 3, p. 475). It is not recorded in a linear temporality but breaks it up because it has recorded in itself its own anterior and posterior possibles. History as a whole, as a finished object is then potentially present to us at the heart of the dialectical image, which is a form of condensation of time, a standstill as said by Walter Benjamin. But the dialectical image is submitted to the conditions of actualization of the possibles carried by the object. It is a continuous mutation.

The archive is conceivable in terms of a dialectical image because archives carry within themselves their past and present possibilities, but also because the constellation in which these possibilities are reconfigured opens onto a “to come”. The work of photography and video artist Sara Angelucci allows us to understand the question of the link between archive and dialectical image. The *Lacrimosa* series (Angelucci, 2010) shows personal pictures of the inhabitants of an Italian village. The artist takes pictures of “these older villagers holding their favourite or most important photograph” (Angelucci, 2010).

The staging of the record within the work, of which it is only a part, supports the idea of a meeting: the grasping of the now by the what-has-been. The people are represented by the image of a bygone moment in their life and at the same time by a part of their body, revealing the present time. The temporality is then both past and present. But it is also noticeable that the future, as an evocation of death, is implicit in this collision of temporalities – of the what-has-been as a possibility and the now that fetches it towards the present while evoking another. The device materializes the fact that the record carries in itself the different temporalities it is linked to. Finally, if the dialectical image is

submitted to the conditions of the actualization of the past potentiality, the artistic “usage” of archives highlights the fact that the place of actualization is the usage of documents. It is indeed in the meeting of a user and archives that the archive and, with it, the what-has-been accesses reality.

Historicity

Furthermore, for Benjamin, the historicity of objects is situated less in their context of emergence than at the moment of their actualization. According to him: “What distinguishes images from the essences of phenomenology is their historical index [which] not only says that they belong to a particular time; it says, above all, that they attain to legibility only at a particular time” (Benjamin, 1999, N3, 1, p. 462).

There is consequently a movement of the historicity of objects, of their context of emergence (the what-has-been), in the moment of their encounter with a now, only capable of recognizing itself as targeted by them (Benjamin, 1999, N3, 1, p. 462-463). It is a radical change in the conception of history and the relation to the past. “History is the subject of a construction which site is not homogeneous, empty time, but time filled full by now-time” (Benjamin, 2003, p. 395). Time “homogeneous and empty” is the one, linear, of traditional history, while the saturated present time is the one, dialectical, of actualization. For Walter Benjamin “no state of affairs having causal significance is for that very reason historical. It became historical posthumously, as it were, though events that may be separated from it by thousands of years” (Benjamin, 2003, p. 397). A fact does not become historical because it is taken in a cause-effect development, but through the grasping of the now through the what-has-been within a constellation.

The notion of encounter is then fundamental because knowledge of the past can only come in “lighting flashes”, as said by Walter Benjamin, at the intersection between the what has been of an historical object and the now capable of a reading that reconfigures the possibilities. Walter Benjamin then talks about:

The Copernican revolution in historical perception is as follows. Formerly it was thought that a fixed point had been found in “what has been”; and one saw the present engaged in tentatively concentrating the forces of knowledge on this ground. Now this relation is to be overturned, and what has been is to become the dialectical reversal – the flash of awakened consciousness (Benjamin, 1999, K1, 2, p. 388).

It is a radical reversal in the link to the traditional perspective of the past. It is indeed the what-has-been coming to strike the now of knowledge, not the knowledgeable subject in the present that wants to get closer to the object in the past in an effort to apprehend it. Following Walter Benjamin: “everything past (in its time) can acquire a higher grade of actuality than it had in the moment of its existing” (Benjamin, 1999, K2, 23, p. 392). In this way an historical object is potentially more readable in a now far from its context of emergence than in its own time.

Finally, the conditions of knowledge of the past are necessarily situated in the present, in the now grasped by the what-has-been. From the archival science point of view, it is possible to say that it is in the “usage” that resides the capacity of actualization of the possibilities of the past. The first condition of actualization that allows the creation of the archive as a dialectical image is then the context of use.

Artists, playing with the contextualization of archives, make tangible the displacement of historicity. Christian Boltanski, for example, brings a new look to Nazi propaganda. *Signal* (Bénichou, 2009-2010) is a decontextualization of the plates taken from the magazine of the same name published between April 1940 and March 1945 by the Nazi regime. Never disseminated in Germany, the magazine was nonetheless edited in twenty different languages and sold as far as Great Britain, the United States and the Middle-East. In every issue, beside photo stories in black and white, two pages were printed in color. These are the pages isolated by Christian Boltanski.

Through a minimal manipulation, by simply disassembling the copies and keeping the double pages with the color images, he gets an immediate juxtaposition of the themes contained in the issues: war, military technology and industry, mixed with entertainment, sports, culture, etc. “These iconographic associations summarize the conception of Goebbels’ propaganda” (Bénichou, 2009-2010, p. 30).

Contrary to what is prioritized over in archival science, it is not only the context of the records production that makes sense, but its articulation to a reflection that is present through the action of the user. The archive maintains a discourse situated at a point of the political field that is exactly opposite to the one originally carried by the record. It makes legible the initial statement of the records masked by the arrangement implemented by the propagandists while questioning our present. Boltanski actually sees in these diptychs a question asked to contemporary media which deliver information the same way as the propaganda magazine: without hierarchization. This issue directly reflects Walter Benjamin’s words about historicism that only happens posthumously, when the past is captured by a specific epoch. The archive can be here understood as a way of representing the past to bestow another conception of the same past.

The periodical was a great success¹ particularly because it represented images anchored in the imagination of progress at the time, then closely related to the ideas of technical optimization and military iconography. What seems to us the sign of Nazi violence was only a representation amongst others of the modern society back then. The clash that we feel is only possible in a different context from that which created the records. Archives, as a mode of representation, reach “a higher grade of actuality” (Benjamin, 1999, K2, 3, p. 392) fifty years after their creation.

1 More than a hundred million copies were printed/sold the first three years, with a maximum of 2,5 million copies every two weeks in 1943 of which eight hundred thousand addressed to France. In 1941, one million issues were printed/sold in which half were in France. See: Boltanski; Jussen, 2008.

The archive is therefore always read through the prism of the now of “usage” and its understanding depends on the present state of its knowledge. Its reality, thought from Benjamin, is located at the same time on the what-has-been side of the creator’s action and on the side of the now understood as a moment of readability of the historical object.

THE DYNAMIC NATURE OF THE ARCHIVE

According to us, two visions lead archival science as a discipline regarding the nature of archive. The first, traditional, conceives archives as organic objects, the authentic reflection of the producer’s actions, and meaningful in itself: archives, as a group of records, are a whole. The second, postmodern, considers them as means and result of a social construct: they are objects in the making which meaning is always dependent on subjectivities at work within them. In this second perspective, archives become the archive, an abstraction, and their meaning is self-fragmenting, becoming fluid.

Traditional archival science: archival fonds as a whole

Establishing the founding principles of the discipline, archivists imposed the principle of *respect des fonds* that prescribes on one hand the basic unit of traditional archival science, the fonds, and on the other hand, the necessity of maintaining the integrity of the links between the records in the fonds, the archival context.

The archival fonds is defined as “the whole of the documents, regardless of form or medium, automatically and organically created and/or accumulated and used by a particular individual, family, or corporate body in the course of that creator’s activities or functions” (Canadian Council of Archives, 2008, p. D5). In this perspective, the first characteristic of archival documents resides in the fact that they are the result of a natural process: “an archival fonds spontaneously arises as the result of a documentary sedimentation; it is composed by documents linked together because of their origin, through structural connections” (Duchemin, 1993, p. 23, our translation).

In fact, as a unit that is the sum of the documents from a creator, the archival fonds is determined by the interdependence of its components, the archival context. Therefore, “each document of the fonds has to be placed in the fonds in which it belongs and, in this fonds, at its original place” (Conseil international des archives, 1964, cited in Rousseau; Couture et al., 1994, p. 64, our translation). The archival fonds is then considered as a whole insofar as it is “essential, for the assessment of any document, to [know its context of creation]. Such a knowledge is only possible insofar as the whole of the documents that accompany it are kept intact” (Duchemin, 1977, p. 73, our translation).

Finally, “archival documents do capture a moment in time, fix and freeze it, as it were, in order to preserve some sense of it for future reference, some sense of the unique character of the actions and events from which the documents arose” (Eastwood, 1993, p. 112). Archives are then understood as “the faithful reflection of the activities of a person or legal entity, as an official memory that bears witness as much of the past than the

present and as an organic, authentic and convincing source of information" (Rousseau, 1994, p. 30, our translation).

Postmodern archival science: abstraction and fluidity

Against this vision of archives as a "faithful reflection" of their creator and the idea of documents as objective and transparent image of events that led to their creation, archivists claiming postmodernism as an intellectual framework consider them as a result and a means of social construct: the result, because documents are preserved depending on the history they might tell, the means, because they underlie narratives that will structure the collective identity through the construction of history. Thus, archives maintain a privileged link with the future because they are the traces we leave for the future generations and their meaning depends on the subjectivity that interprets them. With this in mind, archives essentially are an open object because they have to be reactivated by the users. Indeed:

Reference is not so much about helping people to retrieve records and knowledge that already exist, or are frozen in time, but about assisting users to create them anew, by guiding users to records with contextual descriptions about how records were created (including the archival contribution to their creation) and in learning from researchers their contribution to understanding this contextuality (Nesmith, 2005, p. 266).

The question of actualization of archives by users is clearly stated by Verne Harris, for whom "[archival records] do not speak by themselves. They speak through many voices" (Harris, 1997, p. 135) and especially through:

[T]he voices of the researchers who use the file. Each one brings to the reading a unique perspective, and each one adds his/her own voice to the many others through which the file speaks. So there can be no closing of the file, no closing of the archive. Each new user voice, indeed merely the possibility of a new user voice, will keep it open, as, of course, will the constantly changing archival context (Harris, 1997, p. 136).

Eric Ketelaar (2001) names this meaning coming from the reading of documents "tacit narrative". Coming from Derrida's concept of "archivization" and going beyond it, he suggests a vision of archival science partly linked to storytelling. Indeed, according to him, the archivist, and not only the user, performs a certain reading, influenced consciously or not by social and cultural factors, that he or she transmits despite him or herself through professional actions.

The archive: a dynamic whole

In archival science theory, archives are sometimes understood as an objective reflection of past events, sometimes as the object of an actualization by users. Walter Benjamin's conception of history allows us to stage these two positions in dialogue. If archive is understood as a means of transmission and maybe of knowledge of the past, its temporality

is not located in the object itself, as traditional archivists think, neither in the subjectivity of the user, as considered by the proponents of postmodern thinking. The temporality of archive is located in the now of the actualization of a possibility located on the side of the what-has-been of the document as a record.

It allows to nuance Derrida's position claimed by postmodern archivists, which consists in seeing in the archive "the question of a response, of a promise and of a responsibility for tomorrow" (Derrida; Prenowitz, 1995, p. 27). For if we can consider the archive from the future and see in the document this "headstone of the event" that it documents or think that "the archive is made possible by the death, aggression, and destruction drive" (Derrida; Prenowitz, 1995, p. 59), archivists cannot ignore that documents have an existence that necessarily ties them to the past. Indeed, what every potential user looks for in archives is a form of representation, even a materialization, of the past that allows to apprehend a real-life event.

Yet, according to Walter Benjamin, "For an experienced event is finite – at any rate, confined to one sphere of experience; a remembered event is infinite, because it is only a key to everything that happened before it and after it" (Benjamin, 2007, p. 202). This distinction between experienced and remembered event is essential to understand the archive because it arises under both. Archives, as a set of documents – the fonds –, present themselves as a device allowing the reconfiguration of these documents – representations of experienced events – in a constellation allowing the recollection in specific conditions.

With *At work and play* (Grauerholz, 2008), Montreal artist Angela Grauerholz offers a transposition of her work *Reading room for the working artist* (2003-2004) in the form of a website. More than four thousand documents of all types (photographs, texts, maps, drawings, book excerpts, posters, objects, films, etc.) are gathered in an organization that forms the artist's work. Documents are sorted by the domain of activity (to collect, to write, to exist, to create, to disappear, etc.) that defines the fields of knowledge and are linked to each other. Referring to the palace of ancient memory the artist selects and "[evaluates] the different kinds of documents and [envisions] their possible presentation keeping in mind this notion of linked and traversable rooms and spaces" (Doyon, 2008-2009, p. 82). Each of the fields constitutes an entrance to access the database gathering the complete document set. The structure is not fixed because the archive is reconfigured by each "player".

Indeed, the work is intended for "participants" and "players"; more than for an audience. Angela Grauerholz builds on the interactivity of the medium, the website, that makes the participant a co-creator of the work. Thus, navigating the heart of the archive, the user consults the documents, connects them always following new links, creates a "path of varied and sometimes unexpected meanings" (Doyon, 2008-2009, p. 80, our translation) necessarily unprecedented. At the end of the browsing, the links become tangible during the step of the "construction" that gives a cartography of the performed path and allows to discover the origin and the nature of the documents. The relational nature of the archive is here what allows its permanent reconfiguration. This work shows how, whatever the initial links between the documents, new relations are created during each "usage" that transforms the

archive. Furthermore, *At work and play* reveals the comprehensive potential of the archive which, fragment by fragment, may be (re)built as a whole by the creation of novel links.

In other words, the very structure of the archival fonds, fixed by requirement, lends itself to, in fact, through the notion of context, multiple reconfigurations. The fonds is not an unalterable unit but a shifting ensemble, a dynamic whole.

CONCLUSION

Thus, the Benjaminian theory of history allows us to understand the relation between past and present as an encounter. The past is not presented to knowledge as a given, but as the dynamic temporality of a historical object. In the light of this vision, and with the support of works such as the ones by Sara Angelucci and Christian Boltanski, the archive can be thought as the sudden emergence of a possible, what has been in the heart of the now. It is the representation of a past made possible by the “usage” understood as actualization.

This means that if archival science sees the archive either as a fixed whole, or an essentially open object, the Benjaminian thinking allows to see in it a dynamic whole, as the one build by Angela Grauerholz, insofar as it is simultaneously linked to the “actually experienced event” recorded by documents and the “recollection” as an operation of reconfiguration of the whole through actualization. The archive can then be understood as this “key” unravelling access history.

However, the question of the relation between the experienced event and recollection raises that of the relation between archive and memory. This relation has been, for the last ten years or so, a privileged research object for Derridean archivists who sees that “archives are the manufacturers of memory and not merely the guardians of it” (Brown; Davis-Brown, 1998, p. 22). Once again, the ideas of Walter Benjamin and the work of artists prove to be fertile insofar as, for the philosopher, memory is both recording and actualization and, for the artists, also shows the contradictory relations between memory and archives.

This text is an English version of an original article published in *La Gazette des archives* (Klein; Lemay, 2014). We would like to thank Annaëlle Winand and Michel Belisle for the translation.

References

ANGELUCCI, Sarah. *Lacrimosa*. Artist’s website, Toronto, 2010. Available at: <<https://www.sara-angelucci.ca/Lacrimosa2010>>.

BÉNICHOU, Anne. Signal: Un magazine de propagande nazie défait par un artiste / Signal: A Nazi propaganda magazine deconstructed by an artist. *Ciel Variable*, Montreal, n. 83, p. 26-31, Fall-Winter 2009-2010. Available at: <<https://id.erudit.org/iderudit/63673ac>>.

BENJAMIN, Walter. *The Arcades Project*. Translated by Howard Eiland & Kevin McLaughlin. Cambridge, MA; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999. Available at: <https://archive.org/stream/BenjaminWalterTheArcadesProject/Benjamin_Walter_The_Arcades_Project_djvu.txt>.

_____. On the concept of history. In: *Selected Writings*, volume 4, 1938-1940. Translated by Edmund Jephcott et al. Cambridge, MA; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003. p. 389-400.

_____. *Illuminations*. Edited by Hannah Arendt, translated by Harry Zohn. New York: Schocken Books, 2007.

BERCHE, Marie-Claire. L'utilisation des archives par le grand public. In: WALNE, P. (ed.). *Techniques modernes d'administration des archives et de gestion des documents*: recueil de textes. Paris: Unesco, 1985. p. 439-449. Available at: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0006/000679/067981FB.pdf>>.

BOLTANSKI, Christian; JUSSEN, Bernhard. *Exposition-conférence de Christian Boltanski*. Paris: Savoirs ENS, April 10, 2008. Video, 1:39 min. Available at: <<http://savoirs.ens.fr/expose.php?id=74>>.

BROWN, Richard. H.; DAVIS-BROWN, Beth. The making of memory: the politics of archives, libraries and museums in the construction of national consciousness. *History of the Human Sciences*, Thousand Oaks, v. 11, n. 4, p. 17-32, nov. 1998. Available at: <<https://doi.org/10.1177/%2F095269519801100402>>.

CANADIAN COUNCIL OF ARCHIVES, Committee on Archival Description. Appendix D Glossary. In: *Rules for archival description*. Ottawa: Bureau of Canadian Archivists, 2008. p. D1-9. Available at: <http://www.cdncouncilarchives.ca/RAD/RAD_Glossary_July2008.pdf>.

CHARBONNEAU, Hélène; CHOUINARD, Denys; FONTAINE, Julie. Hors des sentiers battus: exploration et pistes de réflexion sur la rencontre archives et culture. In: *Archives et culture: la rencontre*, May 12-15, 2008, Quebec. *Actes du 37^e congrès de l'Association des archivistes du Québec*. Quebec: AAQ, 2008. p. 99-240. Available at: <http://congres.archivistes.qc.ca/wp-content/uploads/2017/04/AAQ_37econgres_acte-1a.pdf>.

DERRIDA, Jacques; PRENOWITZ, Eric. Archive fever: A Freudian impression. *Diacritics*, Baltimore, v. 25, n. 2, p. 9-63, Summer 1995. Available at: <<http://www.jstor.org/stable/465144?origin=JSTOR-pdf>>.

DOYON, Jacques. Angela Grauerholz, au sujet de Work + Play, un projet Internet / Angela Grauerholz, about Work + Play, an internet project. *Ciel variable*, Montreal, n. 80, p. 80-82, Fall-Winter 2008-2009. Available at: <<https://id.erudit.org/iderudit/13222ac>>.

DUCHEIN, Michel. Le «respect des fonds» en archivistique: principes théoriques et problèmes pratiques. *La Gazette des archives*, Paris, n. 97, p. 71-96, 1977. Available at: <https://www.persee.fr/doc/gazar_0016-5522_1977_num_97_1_2554>.

_____. Archives, archivistes, archivistique. Définitions et problématique. In: FAVIER, J. (ed.). *La pratique archivistique française*. Paris: Archives de France, 1993. p. 19-25.

EASTWOOD, Terry. How goes it with appraisal? *Archivaria*, Ottawa, n. 36, p. 111-121, Fall 1993. Available at: <<https://archivaria.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/11938/12896>>.

FARGE, Arlette. *The allure of archives*. New Haven; London: Yale University Press, 2013.

GRAUERHOLZ, Angela. *At work and play*. Experimental artwork. Montreal: Vox, 2008. Available at: <<http://www.atworkandplay.ca/>>.

HARRIS, Verne. Claiming less, delivering more: a critique of positivist formulations on archives in South Africa. *Archivaria*, Ottawa, n. 44, p. 132-141, Fall 1997. Available at: <<https://archivaria.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12200/13217>>.

KETELAAR, Eric. Tacit narratives: the meanings of archives. *Archival Science*, Heidelberg, v. 1, n. 2, p. 131-141, 2001.

KLEIN, Anne. Pour une pensée dialectique des archives: penser les archives avec Walter Benjamin. *Archives*, Quebec, v. 45, n. 1, p. 215-224, 2013-2014. Available at: <https://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol45_1/45_1_klein.pdf>.

_____; LEMAY, Yvon. L'exploitation artistique des archives au prisme benjaminien. *La Gazette des archives*, Paris, n. 233, p. 47-59, 2014. Available at: <http://www.persee.fr/doc/gazar_0016-5522_2014_num_233_1_5124>.

LEMAY, Yvon; KLEIN, Anne. Archives et émotion. *Documentation et bibliothèques*, Montreal, v. 58, n. 1, p. 5-16, jan.-mar. 2012. Available at: <<https://doi.org/10.7202/1028930ar>>.

NESMITH, Tom. Reopening archives: bringing new contextualities into archival theory and practice. *Archivaria*, Ottawa, n. 60, p. 259-274, Fall 2005. Available at: <<https://archivaria.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12523/13660>>.

ROUSSEAU, Jean-Yves. L'utilisation des archives à des fins de recherche: une source première et authentique d'informations. *Archives*, Quebec, v. 25, n. 3, p. 23-40, 1994.

_____; COUTURE, Carol et al. *Les fondements de la discipline archivistique*. Sainte-Foy: Presses de l'Université du Québec, 1994.

Recebido em 31/12/2018

Aprovado em 19/2/2019

FROM COLLECTING AN ARCHIVE TO ARTISTIC PRACTICE IN THE INTIMAL PROJECT LESSONS LEARNED FROM LISTENING TO A COLOMBIAN MIGRANT WOMEN'S ORAL HISTORY ARCHIVE

Da criação de um arquivo à prática artística no projeto Intimal

Lições aprendidas da escuta do arquivo de história oral de mulheres migrantes colombianas

De la creación de un archivo a la práctica artística en el proyecto Intimal

Lecciones aprendidas de la escucha de un archivo de historia oral de mujeres migrantes colombianas

XIMENA ALARCÓN | PhD in Music, Technology and Innovation from De Montfort University, United Kingdom. Postdoctoral Researcher at Ritmo Centre for Interdisciplinary Studies in Rhythm, Time and Motion, Department of Musicology at the University of Oslo, Norway | x.a.diaz@imv.uio.no

LUCIA NIKOLAIA LÓPEZ BOJORQUEZ | PhD in Biomedical Sciences at the Cell Physiology Institute and postdoctoral training at the Neurobiology Institute, both at the National Autonomous University of Mexico (Unam). Research Assistant at Ritmo Centre for Interdisciplinary Studies in Rhythm, Time and Motion, Department of Musicology at the University of Oslo, Norway | lucianikolaia@gmail.com

OLIVIER LARTILLOT | PhD at Ircam-Centre George Pompidou/UPMC (Sorbonne), France. Postdoctoral Researcher at Ritmo Centre for Interdisciplinary Studies in Rhythm, Time and Motion, Department of Musicology at the University of Oslo, Norway | olivier.lartillot@imv.uio.no

HELGA FLAMTERMESKY | PhD in Social Psychology in Barcelona's Universidad Autònoma. Coordinator of Diaspora Women | helgaefr@gmail.com

ABSTRACT

This paper describes a multidisciplinary encounter with oral testimony archives and their incorporation in the artistic research project INTIMAL. It explores ways in which to creatively listen to stories which might be emotionally challenging, and to create and sustain empathy with these disembodied voices, which contain a shared history as fissures of sixty years of violence.

Keywords: listening; oral archives; retrieval; Colombian conflict.

RESUMO

O artigo explora um encontro multidisciplinar com arquivos de testemunhos orais, e como estes são incorporados à pesquisa artística do projeto INTIMAL. Interrogamo-nos sobre como escutar criativamente histórias que podem ser emocionalmente desafiadoras de se ouvir, e como criar empatia em relação a essas vozes descarnadas que carregam consigo, como fissuras, uma história de sessenta anos de violência.

Palavras-chave: escuta; arquivos orais; preservação; conflito colombiano.

RESUMEN

Este artículo explora un encuentro multidisciplinario con un archivo sonoro de testimonios y cómo estos se incorporan en el proyecto de investigación artística INTIMAL. Preguntamos cómo escuchar creativamente historias que pueden ser emocionalmente difíciles de escuchar, y cómo crear empatía con estas voces que, como fisuras, guardan historia de sesenta años de violencia.

Palabras clave: escucha; archivos orales; búsqueda de datos; conflicto colombiano.

INTRODUCTION

INTIMAL is an art research project intended to develop an interactive, physical-virtual 'embodied' system for relational listening which encompasses body movement, oral archives, voice and language, and memory of place, in the context of migration. It hopes to provide an artistic platform to open up paths for healing after experiences of loss and dislocation caused by migration and the experience of conflict. Broadly, the research informing the project interrogates the role of the body as an interface with one's memory of place, asking (1) how co-located and telematic technologies can expand a relational dialogue which responds directly to the embodied experience of migration; and (2) how an oral archive can be integrated into this process of remembering, as a catalyst for emerging relations between the stories that it contains and the life story of people who listen to it.

In this paper, we focus on the second question and leave aside the non-verbal embodied experience for now. In the context of the oral archives, we explore *how to creatively listen to stories which might be emotionally challenging to hear* and *how to create empathy with these people's voices, which the listener cannot see*, and which embed a shared history as fissures of sixty years of violence.

As a case study, this INTIMAL project incorporates the listening experiences of nine Colombian migrant women living in the cities of Oslo, Barcelona and London, in their interaction with an oral archive of testimonies of migration and the Colombian conflict collected by the Commission of Truth, Memory and Reconciliation of Colombian Women in Diaspora.

BACKGROUND

Sound archives: cultural memory and sonic retrieval

Recognising the importance of sound archives as containers and triggers of cultural memory and seeking to expand the listening experience related to sound archives, Alarcón and Lane (2015) brought together twenty artists and humanities researchers to create the Sound Matters Framework. This framework reflected on the applications of speech and field recordings in personal and public collections, and the processes which these artists and researchers used for interrogation (retrieval) and relational playback. Their study revealed the ways in which they were challenging traditional processes of "data" interrogation, and the need for systems to help in this listening process and cultivate certain sensibilities with regard to the material it generated. The interviews included reflections on the ethics of using found spoken-word material, the impact of the space within which the material was recorded,¹ and the use of algorithmic tools to exert a certain degree of control over archives in a public library.²

1 Artist Clay Gold highlighted issues of ethics when the sound material with spoken word is found, and noticed how the space is influencing the emotion of the voice that is recorded.

2 In his work *Let Freedom Ring*, Ron Herrema uses algorithmic tools to exert control over his sonic material, which

Strategies for working with speech recordings differ from those for working with field recordings; here, the artwork or research starts at the moment in which the recording is made as it includes the acoustics of the space in which the recording happens, and it is framed by the intention of the recordist.³ Once the archive is created (or found), artists and researchers struggle with "the generalised surveillance culture, and the degree of cultural and technological mediations that the material can have".⁴ Projects such as *The Travelling Archive*, by the artists Sukanta Majumdar and Moushumi Bhowmik, challenge traditional perspectives on archive retrieval by installing an archive in different places around the world, then finding people to listen to and comment upon scattered memories.⁵

Regarding sonic information retrieval, significant research has been carried out in recent decades to inform the development of technologies allowing any user to find (or retrieve) from a given database, corpus, catalogue or archive a particular document via a request (or query) (Baeza-Yates & Robeiro-Neto, 2011). Music databases, in turn, gave rise to the "Music Information Retrieval" research community (Casey et al., 2008). One particular objective of this community was to develop tools for retrieving music based on queries expressed through music notation or even by singing a melody in the song being sought ("query by humming"), performing a rhythmic pattern or tracing a melodic gesture in the air. Along with music, content-based multimedia information retrieval provides new paradigms and methods for searching the myriad variety of media all over the world (Lew et al., 2006). A few research projects have even applied this information-retrieval paradigm to field recordings and oral archives (Font et al., 2018), which are used widely in sound art, social sciences and humanities research.

Thus, reflections on sound archives made by contributors to the Sound Matters Framework project, as well as the state-of-the-art technologies for sonic information retrieval, prompted the INTIMAL art research project to incorporate oral archives into its interactive system.

COLLECTING THE ARCHIVE

The Commission of Truth, Memory and Reconciliation of Colombian Women in Diaspora, a grassroots organisation operating in Barcelona and London,⁶ realised the importance of

combined voice recordings from the 2000 US Republican National Convention (culled from the Vincent Voice Library at Michigan State University) with recordings from telephone answering machines. Taken from stories published on the Sound Matters Framework blog. Available at: <<https://soundmattersframework.wordpress.com/category/speech-stories/>>. Accessed on: 21 nov. 2018.

3 Taken from stories published on the Sound Matters Framework blog. Available at: <<https://soundmattersframework.wordpress.com/category/speech-stories/>>. Accessed on: 21 nov. 2018.

4 Holly Ingleton, a scholar of cultural theory; quote taken from stories published on the Sound Matters Framework blog. Available at: <<https://soundmattersframework.wordpress.com/2015/05/29/archival-interventions-holly-ingleton/>>. Accessed on: 21 nov. 2018.

5 Taken from stories published on the Sound Matters Framework blog. Available at: <<https://soundmattersframework.wordpress.com/2015/06/22/unfolding-space-the-travelling-archive-sukanta-majumdar/>>. Accessed on: 21 nov. 2018.

6 Today, the commission's organisation is called Diaspora Women. Available at: <<https://www.mujerdiaspora.com/>>. Accessed on: 27 nov. 2018.

collecting the testimonies of Colombian women living in the diaspora, as part of the country's historical memory; furthermore, this effort would break the silence about what happened during the armed conflict in Colombia. The initial effort arose during the Colombian peace negotiations between 2012 and 2016. Using participatory feminist action research (a psychosocial methodology), the commission invited women to have a dialogue amongst themselves to facilitate their healing. The creation of oral and written records of the women's testimonies responded to four specific objectives: (1) to create a sound file of each woman's account which gathered not only the history but also the sonic environment that surrounded her during the recording, so that the experience of telling the story (and listening back to it) would not be painful but instead remind the woman of the present moment and place where she is; (2) to return the sound file to the woman who was its source so that she felt some aspect of control over her story; and feel calm and secure so that their audios can be heard by other people; (3) to facilitate the collective analysis of the archives by commission members to identify patterns in the stories and develop skills and strategies which could be used by the women to process what they had experienced; (4) to create a material that can be transferred to children and second or third generations who do not know the story of what happened to the woman who gives her story.

With this in mind, the commission created a methodology called "active memory" which involves listening actively to testimonies of Colombian women in diaspora and creating a dialogue with other women around the experienced events which leads to a collective reflection. The "active memory" focuses on a sensory work, involving memory and taste, and the testimonies of each woman are gathered over meals chosen by each of them to prompt good memories in tandem with bad. This environment, and the other women's company, help to generate trust, pleasurable sensations, and positive associations. The woman's input into the situational setup for recording her testimony allows her to avoid the sense of a judicial declaration or therapy session and promotes connections between her and her listeners.

Apart from the preservation of historical memory, the commission seeks to promote academic research on the testimonies of Colombian women about the Colombian conflict and migration.

The commission collaborated with the INTIMAL research by supplying twenty archives to be used in the INTIMAL project. While the approach of the commission in its collection of these archives and the questions which prompted the testimonies are different from what motivates the INTIMAL project, both initiatives seek insight into the Colombian conflict and its impact upon women. The criteria for the selection the archives were as follows: a balance struck between the number of testimonies from each respective city (Barcelona and London) and a preference for stories which might relate to the INTIMAL touchpoint of *how the body acts as an interface which retains a memory of place*. In such exploratory research, however, especially involving concepts of "embodiment", it is hard to know in which aspects we might focus when working with this rich and unfamiliar sound material. For instance, should we focus on the voice's expressivity? On what these voices are saying? On both aspects at once,

or in relation to one another? Following Gallagher (2013) we assume that "nothing about human experience remains untouched by human embodiment, from the basic perceptual and emotional processes". Thus, a listening process of the voices from the archive should consider both semantic and prosodic features of the testimonies.

LISTENING AND ANNOTATIONS FOR THE INTIMAL SYSTEM

Selection: listening to styles, voices and kinds of migrations

Out of the twenty testimonies we received from the commission, we selected nine to process and use in the INTIMAL system. We privileged a diversity of women's voices according to different regional Colombian accents, different ages, and different individual and social experiences throughout the conflict and during the migration. Another important aspect of our selection process was the technical quality and durations of the original recordings (which were between one and two hours each). We noticed that when the testimonies were recorded in a quiet, private environment in the company of a few people, we could focus more successfully on the voice being recorded, including the woman's semantic content and emotional nuance.

For the INTIMAL project, we ended up with the stories of the "experienced migrants" – those who had decided their life path and place to live, and were in a more stable position to tell their stories. This through-line supplied coherence and connections among the narrative styles and contents, in the interests of establishing co-relations by sharing fragments of these stories with other women. Ultimately, we discovered that *less is more* – we derived the most value from oral testimonial material which best accommodated *relational listening*. That is, two or three testimonies containing rich emotional and personal experiences, evenly parsed into significant fragments, could be listened to in sequence as a set of content-based and expressive relations.

Data Curation

Transcription and annotation methodology

The transcription process of the oral archives started with "Speechmatics" which is an online speech-recognition service.⁷ The software transcribes the sound file (uploaded in .wav format) in the selected language (Spanish), then offers the finished transcription as a text file, a .json file and an html "print" version. The .json file supplies each transcribed word with a timestamp, which facilitates future speech retrieval for the artistic purposes of INTIMAL. After downloading the .json file, we used the Speechmatics API to immediately delete this material from their service. We undertook a file-format conversion process (from

⁷ Available at: <<https://www.speechmatics.com/>>. Accessed on: 23 nov. 2018.

.json to .csv) using a three-step open-source solution.⁸ A simple Perl one-liner (one line of code)⁹ removed double quotes from the .csv file. The .csv file was then imported into Elan software (Brugman, 2009) to edit the automatically transcribed testimonial files. We used the same software for subsequent labelling and annotation.

We found that the automated transcription software was often unable to differentiate between speakers and could not cope with mispronounced or unintelligible words which were the result of garbled or muffled speech, jargon, or idiosyncrasies of dialect. It also struggled with heavy background noise. Thus, manual editing and correction represented an essential step in the audio-file processing. This task was developed by a data curator, who was in charge of listening, correcting the automatic transcription, and annotating each testimony. The complex format of the narrative of the testimonies, and the curator's emotional reactions were particularly challenging aspects of manual editing. The archive listening process, after all, involves complete and repetitive engagement with each testimony, an exciting and demanding emotional process which demands a good amount of time, especially when the content of the testimonies is linked to the collective memory of the listener. For example, testimonies involving physical violence, torture, sexual violence, or witnessing death directly confront us as annotators of these archives, as we can only work from our own backgrounds,¹⁰ as "important filters through which one perceives the world and, more particularly, the topic being studied" (Behar, 1996, p. 13). Based on this listening experience with the archives and on the annotation process, we strove to keep the cruder aspects of the stories, the explicitly dramatic events, and the cathartic moments which occurred during the recording of the testimony, out of the annotation and instead prioritised the narrative that happened immediately before or after these stories.

Confidentiality issues

Due to the sensitive content of the testimonies, the entire file storage, management, listening and annotation process was performed in a secure and closed environment.¹¹ To ensure the anonymity of the speaker, we performed an additional annotation process to mark names, places or dates containing sensitive or personal information. We also created a separate vocabulary to mark potentially sensitive fragments within the testimonies. The annotation and curation process taught us the importance of the recording process of

8 (1) Java script Node.js (<<https://nodejs.org/en/download/>>); (2) package manager for Javascript nps; and (3) node module json2csv (<<https://www.npmjs.com/package/json2csv>>).

9 This one line of code uses the Perl interpreter to remove all double quote characters from the specified filename (`perl -pi -e `s"/"/g` filename`).

10 In this project, the main researcher is Colombian, and the research assistant is Mexican. The former is very close to the political context of Colombia, and the latter is more distant from it but close enough to find links there with her own collective memory of Colombia and its conflict.

11 The project INTIMAL established a collaboration agreement with the Commission of Women for its use of the archives which involved respecting the anonymity of the recordings and the risks around public disclosure of this information. This agreement accorded with accepted ethics and data management practice in Norwegian and European human research contexts.

the commission's testimonies, the need of having a relatively quiet environment to record them in the interests of facilitating the reuse of this material, as well as its storage and later engagement with it.

Listening for meaning and feeling

Semantic annotations

Annotating involves placing a frame around the "sound story" via the deliberate selection of fragments of discourse. It is an exercise of power which activates our own ethics, narrative themes, emotions and sensibilities as we make decisions about what others will encounter when using the INTIMAL system. We present the common semantic spaces or themes of these testimonies as "migratory journeys" and labelled and selected fragments of these journeys for inclusion in the INTIMAL system using the "tiers" and "controlled vocabulary" tools provided by Elan software; each tier represents a sphere of migratory memory, and each controlled vocabulary covers the categories into which each sphere is subdivided (Figure 1).

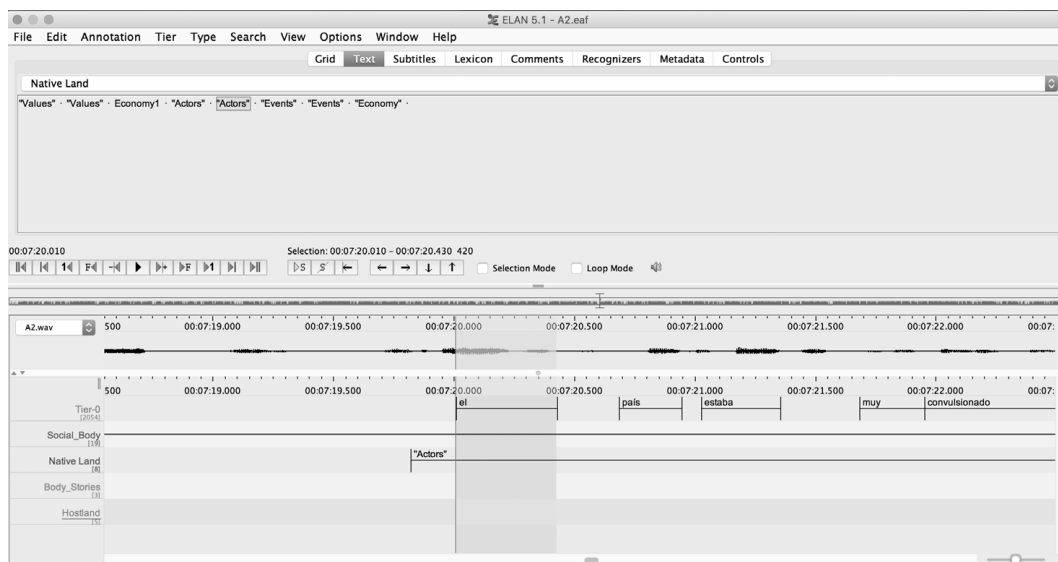


Figure 1 – Working on annotations using Elan software

This exercise produces a structure through which the annotator must consolidate her ontologies, we called our consolidation the "four spheres" of migratory memory.¹² For each INTIMAL tier, then, a controlled vocabulary can be created. These spheres engaged themes

¹² These spheres of migratory memory are considered scalable, because we consider an ontology to be a shared, agreed upon and detailed model of a certain problem domain (Gruber, 1993). In information science, an ontology encompasses a representation, as well as the formal naming and definition of the categories, properties and relations between the concepts, and within domains. Thus, different listeners to the archive could produce different representations of the content to which they are listening, in future annotations of the same material.

as *places* where the shared memory, in the testimonies, usually arrives in the testimony in question.

After listening to many testimonies, we realised that, when talking about their stories, women were always moving between *here* (the host land) and *there* (the native land) while confronting questions about the context of Colombian conflict. Their complex narratives were divided into cultural, ideological and personal concepts within the migratory memory spheres. As we built up a controlled vocabulary via testimony attributes, we were able to categorise fragments which were difficult.

Given the INTIMAL project's focus on embodiment, we began with story fragments which referred specifically to physical experiences, feelings and sensations, and the first sphere of migratory memory, *Body Stories*, soon emerged as an intimate physical space involving body/mind. Here we included all mentions of the body, grouped into a handful of categories: (a) *body events* involving the narrator's own body (or life cycle), (b) *illnesses* (complaints, pains, sickness in the narrator's body), (c) *selfcare* (activities or opinions), (d) *mind* (any event involving mental health in its broadest sense), (e) *sexuality* (any event involving sexuality, pleasure, sexual decisions, sexual identity or sexual abuse), and (f) *sensations and feelings* (descriptions of emotions, which usually involved somatic expressions).

The second sphere of migratory memory related to the narrator's relationships with others, which metaphorically created a *Social Body* and covered the dimensions of shared time and identity, including social and family links. The fragments grouped in this sphere mention relationships with (a) *blood family* (mother, father, siblings), (b) *friends and colleagues*, (c) *created family* (partner, children), including key stages of life such as *childhood* and *adolescence*, and (d) the *values* attached to, interrogated by or derived from these relationships.

The third sphere of migratory memory was *Native Land* (Colombia, in this case), which broadly represented the historical shared dimension of a specific migrant community. Informed by the causes which motivated or forced someone to migrate, the categories which emerged were as follows: (a) *conflict events* (political or armed conflicts), (b) *conflict actors* (those involved in political or armed conflict), (c) *economy* (employment and the general financial system), (d) *education* (opportunities to learn and teach), (e) *land* (relationships with nature and the surrounding environment, including any sentient beings, urban and/or rural spaces, or land property), and (f) *values* (for example, issues of corruption, solidarity, political convictions and so on).

The fourth sphere of memory, which was tacitly expressed in some cases, was *Host Lands*: a migration dimension encompassing stories about the narrator's present land of residence or other foreign territories which had been part of her migration. Categories belonging to *Host Lands* mirror those of *Native Land* and thereby enable a broader understanding of conflict in contemporary societies – the categories, again, are (a) *conflict events*, (b) *conflict actors*, (c) *economy*, (d) *education*, (e) *land* and (f) *values*. Thus, we understand conflict as a contemporary context which also question host land's societies from a migrant women's perspective (Figure 2).

Ontology: four spheres of migratory memory

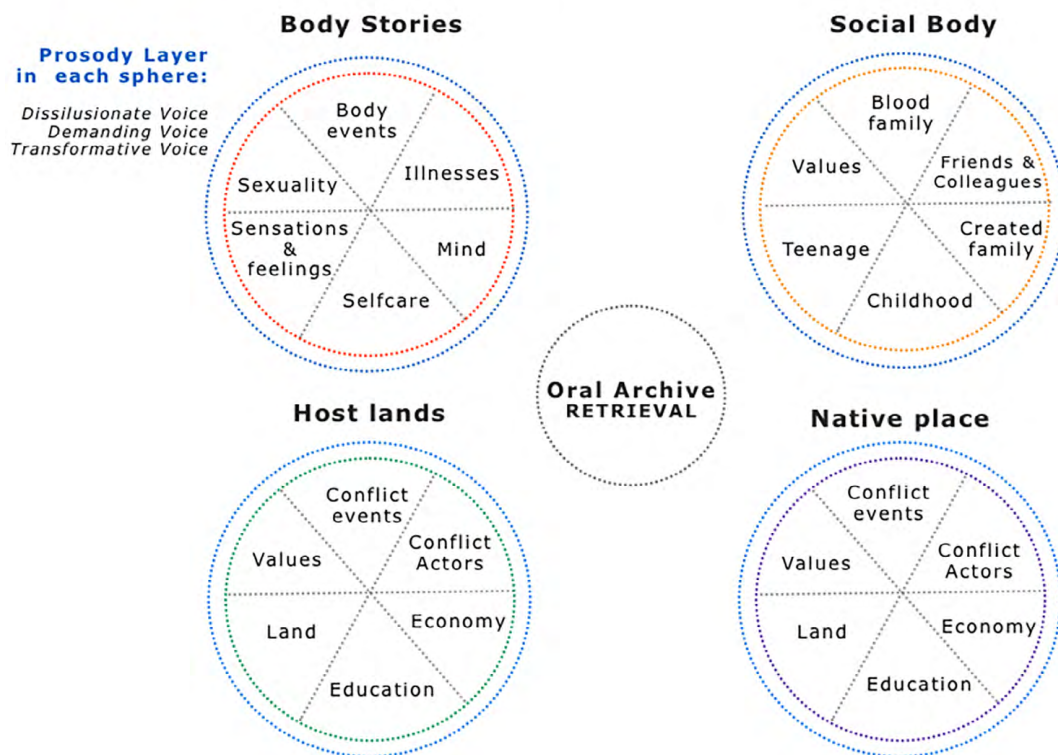


Figure 2 – The INTIMAL ontology: four spheres of migratory memory

Our ontology categories allowed us to divide and parse a complex narrative into small fragments which were not necessarily covered by all testimonies but opened enough to be expanded in this and other projects that collect migrants' memories. These categorisation criteria also relate to Semantic Web and technologies associated to it (Semantic Web Technologies), which rely heavily on ontologies. This alignment helped in the building of the INTIMAL system, which explores relationality between different fragments of stories, and in the use of sonic retrieval tools.

Prosodic content

In addition to the semantic content conveyed by the words themselves, the voices in the audio archives expressed a large range of emotion. Theoretical frameworks have modelled emotions as numerical quantities defined along two or three axes related mainly to valence and arousal (Russell, 1980; Thayer, 1989). A more detailed representation is the Geneva Emotional Music Scales (GEMS), where emotional states are decomposed into a taxonomy of three "superfactors", nine categories and 25 labels (Zentner et al., 2008). We found that the dimensions and categories proposed in the literature did not apply adequately to the context of the present investigation and developed our own profiles for our prosodic material. We

distinguished three types of voice: (1) the demanding voice (usually agitated and loud when making a statement or asking a question); (2) the disillusioned voice (usually sad without finished statements); and (3) the transformative voice (usually a measured and relaxed voice with silences for breathing).

We also attempted to characterise each type of voice with respect to two prosodic features measured in the audio recordings. The first feature is the dynamic curve, which tracks the temporal evolution of the amplitude of the voice. It is obtained by computing the root mean square average of the audio waveform in 50-millisecond time windows moving along the waveform, with a 25-millisecond step between each successive position. The second feature is the pitch curve, which tracks the temporal evolution of the pitch height. It is obtained by computing the autocorrelation function on the audio waveform for a 46-millisecond time window with a 10-millisecond step at the main peak in the frequency range of 100 to 600 Hz. Because computational estimation of pitch height often fails to choose the correct octave register, further mechanisms stabilise the pitch curve and correct these octave errors.

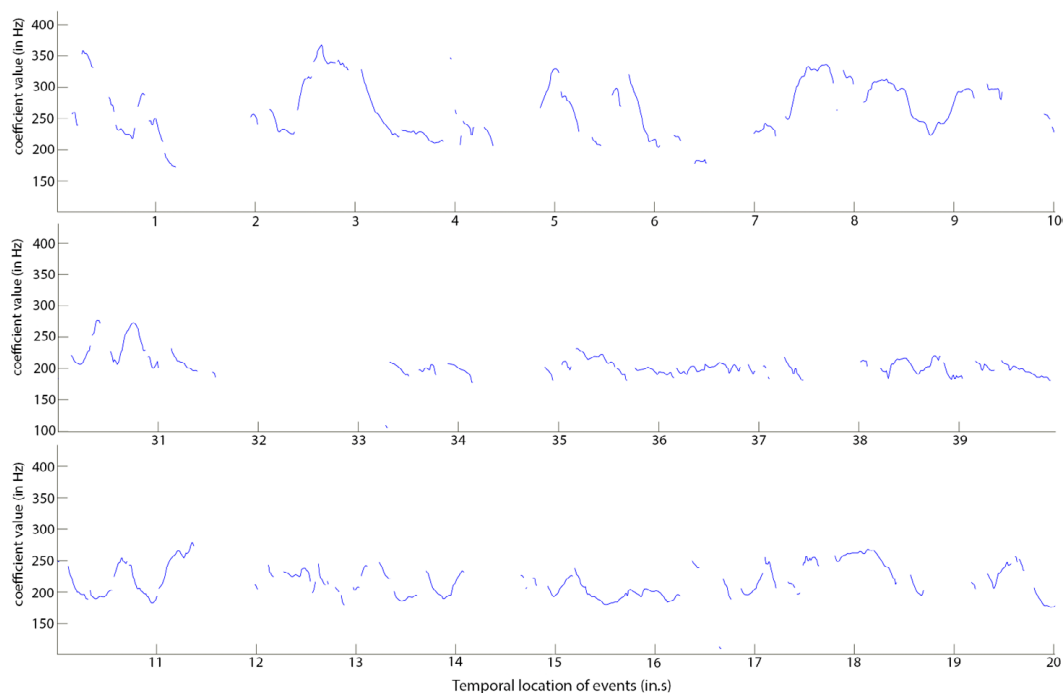


Figure 3 – Pitch curves for three examples of voice recordings: a demanding voice (top), a disillusioned voice (middle) and a transformative voice (bottom)

After studying these prosodic features in various recordings in the collection, we were able to characterise the three voice types with respect to pitch curve in particular (Figure 3):

- The demanding voice is characterised by relatively large and frequent changes of register, with frequent ascending and descending lines. In addition, some speakers present periods of relatively constant pitch at a high register.

- The disillusioned voice is characterised by the constant use of the same pitch height in a relatively low register, across whole sentences with relatively minor inflexions towards slightly lower or higher pitch heights. Descending pitch lines are also quite frequent for this voice.
- The transformative voice is also characterised by a relatively stable pitch height, but certain speakers also oscillate between two relatively close pitch heights. Unlike the disillusioned voice, there are very few descending lines.

These findings led us to imagine applications to use for the interactive triggering of speech from this oral archive in a way which could integrate semantic and prosodic features into a holistic listening experience in the INTIMAL system of voices speaking on subjective experiences regarding conflict and migration. The listening experiments with other Colombian women described below helped us further explore these possibilities.

CREATIVE LISTENING

The INTIMAL project's artistic intention is to create an encounter between an existing oral archive and other women listeners which offers them space to express their own migratory journeys as they listen to the voices in the archive, in the interests of establishing relations between these stories and their own stories. The project invited nine Colombian women to engage in fieldwork by practicing Pauline Oliveros's "Deep Listening" (Oliveros, 2005), focusing on their own migrations and the oral archive. Deep Listening is a practice and philosophy which invites us to expand our capabilities around listening across time and space by cultivating a sense of inclusivity and a non-judgmental attitude towards the sounds. The practice involves sonic meditation (listening, but also improvised sounding and body movements) in order to listen to ourselves and to others, the surroundings, our bodies (Gold, 2008) and our unconscious dreams (Lone, 2012), through journaling and other creative techniques. INTIMAL's goal is for this artistic platform to open paths for healing processes involving the narratives with which participants engage.

After their fieldwork with the Deep Listening process, the nine Colombian migrant women, who resided in Oslo, London and Barcelona, took part in two listening experiments which were recorded in a "Motion Capture Lab" using the methods of "Embodied Music Cognition" (Jensenius, 2018).¹³ Divided into groups of three, they were invited to "resonate" with the others' stories. First, they expressed their own "migratory journeys" by improvising using body movements and voices in tandem with a graphic score which included the four spheres of migratory memory previously derived from the archive. Second, they listened to fragments of the archive and reacted to these by improvising freely with body movements,

¹³ Their movement was recorded using infrared markers, EMGs (electromyograms), breathing sensors and microphones which recorded their voices and physical sounds (for example, steps).

voices and spoken words; while they listened to the archive, they wore earbuds and positioned themselves back to back (Figure 4). In this case, the fragments of the archive included excerpts from three testimonies, with silences of 40 seconds between them to allow paused listening. These fragments were organised according to the four spheres of migratory memory discussed above, and the participants listened to a total of 22 minutes of the archival material. The order of the fragments was intended to offer a balanced set of voices, themes and emotions, in consideration of the listener.

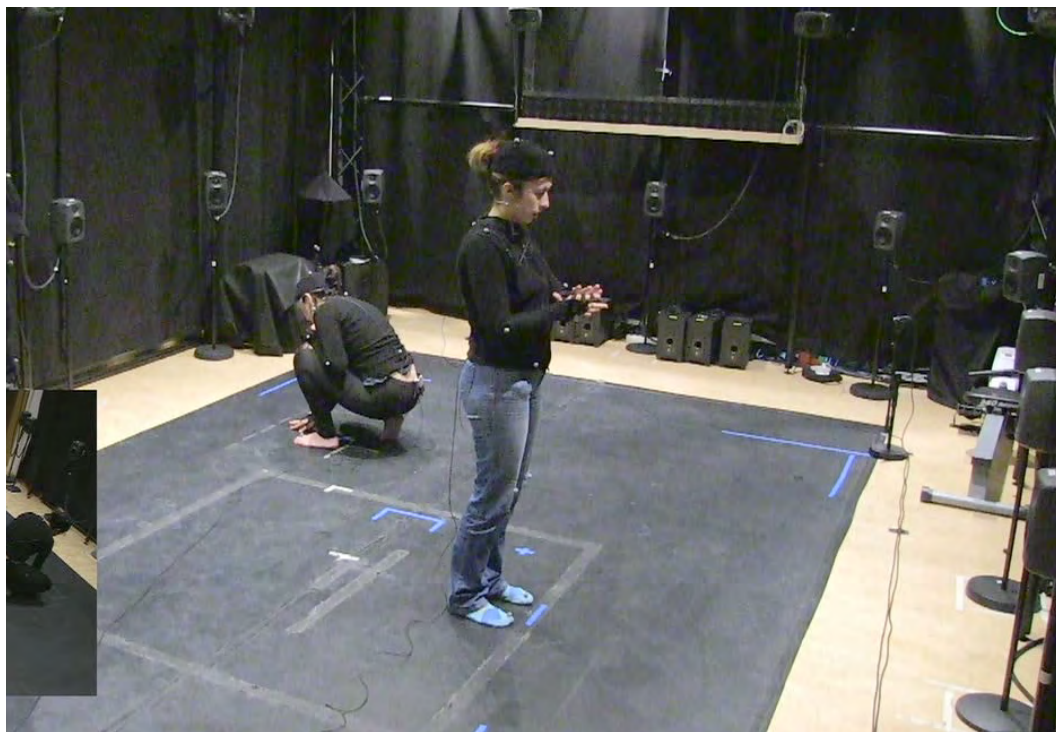


Figure 4 – Experiment 2: listening to the archives

As part of their response to the archive, the women translated, performed or amplified the stories and silences they heard via their own empathetic words and gestures:

We knew that was a fragment, that surely [...] the story is more complex, and we don't know when it starts and when it ends. You also have depurated it, as you mentioned to us, I was expecting something, even if it was very emotional, and you imagine many things and the impotence of being here and listening to it, and asking ourselves, well, what should we do with it, how can I hug her [...] an empathy, the compassion in a Buddhist sense (SV).

I thanked these silent moments – with some [fragments] they seemed short, with others long, but I think that was subjective too, depending on the degree of empathy but also on "lift-off judgment", like letting it go out without judging it (VO).

"Lift-off judgment", as proposed by Lone (2012), works in Deep Listening practice as a powerful reminder of how strongly judgment is embedded in our body-mind and expressed via our body movements, voices and verbal expressions.

Regarding the Colombian conflict, the emotional but disembodied voices forced the INTIMAL listeners to imagine completing the story:

I liked that – listening here in Europe to those testimonies is politically very powerful, and I am grateful. Yes, it is very important. I felt like a political responsibility. Responding to them, I didn't know how to respond – [she] was speaking, but now I have to speak to her, I have to speak, I have to tell her [...] like to be present (VO).

They also engaged as though in conversation with the archives: "And then there was a moment where I had a character that was like the enemy, the opposition, and I didn't want to be that character [...] then I ended in a dialogue between the character and myself, being one of them, because I think their liberation is my liberation, and their healing is my healing" (CL).

When one is listening to spoken words recounting memories of place and conflict, one can feel the need to create movement triggered by the narrative, sometimes wanted to move strongly, as in the case of a story involving a machete which connects a listener with stories associated to a machete, making her imagining holding this object and moving her body as if she was working the land with it.¹⁴

In other case, listening to voices of people who listeners do not know introduces a powerful sense of strangeness which hampers movement: "I also noticed that it was difficult to create movement with the voices of people we don't know – that we could feel and understand up to a point, but I think it is something corporal, as though they were ghosts, a body of them that we don't know where they are" (SV).

The exercise of sharing these testimonies through creative listening and physical improvisation turned out to be a very powerful means of balancing the responses among the listeners as the stories connected and disconnected, reminding them to be in the present and leading to expressions of catharsis and togetherness: "Because I was going into this madness – And how can I get out of here? – so having someone [to share the listening experience with] being more on the land, on the ground, it was good. So I think even if we didn't interact, just seeing them there, feeling the present is enough" (MO). Thus, listening to stories with content of conflict and violence, seems to be a different experience when listening collectively, and thus the tools and creative strategies to be developed in INTIMAL need to consider collective listening.

The nine women shared the relevance of listening to fragments where the "crude" aspects of the story are not heard directly but via a shared memory, or by "completing the

¹⁴ As an example of the movement when listening to the story of the machete and other stories, see <<https://vimeo.com/304189572>>. Accessed on: 1 jul. 2019.

story in the mind" (LC). After listening to the twenty-two minutes of sound and silence the three groups engaged in free movement and breathing, sharing a sense of belonging to those stories, and collective memory regarding the Colombian conflict, which they could acknowledge amongst themselves, and express freely emotions associated to it together.

INTEGRATION IN THE INTIMAL INTERACTIVE SYSTEM

The INTIMAL technological system for *relational listening* continues to be in development and it has been tested as part of a telematic sonic improvisation among the cities of Oslo, London and Barcelona on May 7, 2019.¹⁵ Using machine learning, that is, a series of learning algorithms which establish rules for the searching of this content,¹⁶ the system worked establishing co-relations among the fragments of the stories in the archive. The system used the improvisers' walking as a form of navigating the archive, using a mobile phone as a sensor for their steps, according to the conceptual design of INTIMAL (Alarcón, 2019). Improvisers' voice and spoken-word responses can be heard as new layers of memory triggered by the archive. Although technological and implementation details are out of the scope of this paper, we infer that in a future, the emotional content of the fragments, categorised as demanding, disillusioned and transformative voices, may be activated by the listeners body movement or vocal expression, to help the system trigger an emotionally balanced set of stories for the listener. Likewise, keywords expressed by the women, as well as references to places, may inform the system's navigation of the archive using speech recognition.

THE LESSONS

In this paper, we described the process of working with an oral archive, from its collection to the creative practice it enabled, to be incorporated as part of the INTIMAL interactive system. We reflected on the lessons learned and the challenges encountered. These lessons included the importance of creating a local archive in the first place, when one has identified an opportunity to do so, in this case, the peace process of Colombia and the transition to a historical era of post-conflict. The original intention of the collection might not encompass the future creative applications of the archive, but they are extremely compelling and activate the ethics and sensitivity and impact of these recorded stories of conflict and migration, as well as the narrative styles and technicalities involved in their retrieval. The project also demonstrated the importance of the curatorial process, which ideally starts at the moment of recording and which involves aspects such as confidentiality, the quality of the recording, and the potential vulnerability of future listeners to these recordings. Lastly,

¹⁵ Available at: <<https://intimal.net/stream>>. Accessed on: 14 jun. 2019.

¹⁶ For an introduction to Machine Learning see <https://www.internetsociety.org/wp-content/uploads/2017/08/ISOC-AI-Policy-Paper_2017-04-27_0.pdf>. Accessed on: 1 jul. 2019.

we saw how important it was to pay attention to semantic and prosodic content as part of a speech retrieval strategy which accounts for the emotions of the voices in the archive.

The research developed a new scalable ontology for working on archives of migration derived from conflict, and it proposed spheres of migratory memory, to navigate through the archive by interactive means. These frameworks can be used in conjunction with machine learning for speech retrieval even in other contexts of conflict and migration; they can also guide and structure the initial collection of testimonies. The ontology and controlled vocabulary created for this project will be shared by means of an existing "Ontology Library". The powerful engagement accompanying a technologically mediated process of Deep Listening to archives arises from the creation and deconstruction of these narratives, the power of listening in the distance, and the shared catharsis of moving and interacting with others to rework a collective memory in the present. Within the improvisation exercise, new memories create a set of relations between the listeners and the archive which position the latter not only as a space to search for specific content, but as a point of departure and a catalyst for renewing one's own memories.

Experiments in the Motion Capture Lab were supported by colleagues from Ritmo, IMV-UiO, Victor Evaristo González Sánchez and Ulf A. S. Holbrook. The project was mentored by Alexander Refsum Jensenius from Ritmo. The INTIMAL project received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation program under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement n. 752884, and it was partially funded by the Research Council of Norway through its Centres of Excellence scheme, project n. 262762.

References

ALARCÓN, X.; LANE, C. Sound matters framework report. 2015. Available at: <<https://soundmattersframework.wordpress.com>>. Accessed on: 23 nov. 2018.

ALARCÓN, X. Conceptual design for INTIMAL: a physical/virtual embodied system for relational listening. *Somaesthetics and technology. Journal of Somaesthetics*, v. 4, n. 2, p. 6-24, 2019.

BAEZA-YATES, R.; ROBEIRO-NETO, B. *Modern information retrieval: the concept and technology behind search*. 2011. Available at: <<http://dspace.fue.edu.eg/xmlui/bitstream/handle/123456789/3692/11026.pdf?sequence=1>>. Accessed on: 29 nov. 2018.

BEHAR, Ruth. *The vulnerable observer: anthropology that breaks your heart*. Boston: Beacon Press, 1996.

BRUGMAN, Hennie; RUSSEL, Albert (2009). *Annotating multimedia: multi-modal resources with Elan*. Max-Planck-Institute for Psycholinguistics, 2009. Available at: <https://www.researchgate.net/publication/238473992_Annotating_Multimedia_Multi-modal_resources_with_ELAN>. Accessed on: 29 nov. 2018.

CASEY, M. A.; VELTKAMP, R.; GOTO, M.; LEMAN, M.; RHODES, C.; SLANEY, M. Content-based music information retrieval: current directions and future challenges. IEEE, 2008. *Proceedings...* Available at: <<https://ieeexplore.ieee.org/abstract/document/4472077/authors#authors>>. Accessed on: 29 nov. 2018.

FONT, F.; ROMA, G.; SERRA, X. Sound sharing and retrieval. In: VIRTANEN, T.; PLUMBLEY, M. D.; ELLIS, D. (ed.). *Computational analysis of sound scenes and events*. Cham, Switzerland: Springer International Publishing AG, 2018. p. 79-301.

GALLAGHER, Sean. *How the body shapes the mind*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

GOLD, Heloise. *Deeply listening body*. Kingston, NY: Deep Listening Publications, 2008.

GRUBER, T. R. A translation approach to portable ontology specifications. *Knowledge Acquisition*, v. 5, n. 2, p. 199-220, 1993.

IONE. Deep listening in dreams: opening to another dimension of being. In BUZZARTE, Monique; BICKLEY, Tom (ed.). *Anthology of essays on Deep Listening*. Kingston, NY: Deep Listening Publications, 2012.

JENSENIUS, A. R. Methods for studying music-related body motion. In BADER, R. (ed.). *Springer handbook of systematic musicology*. Berlin: Springer-Verlag Berlin; Heidelberg GmbH, 2018. p. 1-37.

LEW, M. S.; SEBE, N.; DJERABA, C.; JAIN, R. Content-based multimedia information retrieval: state of the art and challenges. *ACM Transactions on Multimedia Computing, Communications and Applications*, v. 2, n. 1, p. 1-19, feb. 2006.

OLIVEROS, Pauline. *Deep Listening: a composer's sound practice*. Lincoln, NE: iUniverse Books, 2005.

RUSSELL, J. A. A circumplex model of affect. *Journal of Personality and Social Psychology*, v. 39, n. 6, p. 1.161-1.178, 1980.

THAYER, R. E. *The biopsychology of mood and arousal*. New York: Oxford University Press, 1989.

ZENTNER, M.; GRANDJEAN, D.; SCHERER, K. R. Emotions evoked by the sound of music: characterization, classification, and measurement. *Emotion*, v. 8, n. 4, p. 494-521, 2008.

Recebido em 30/11/2018

Aprovado em 18/2/2019

O CINEMA DE ARQUIVO E A (DES)PEDAGOGIA DAS SENSIBILIDADES UMA IMERSÃO EM OUTROS ESPAÇOS E TEMPOS

The archival film and the (dis)pedagogy of sensibilities

An immersion in other spaces and times

El cine de archivo y la (des)pedagogía de las sensibilidades

Una inmersión en otros espacios y tiempos

ANDRÉA FRANÇA | Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora associada do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio | afranca3@gmail.com

NICHOLAS ANDUEZA | Doutorando pela Escola de Comunicação da UFRJ. Mestre em Comunicação pela PUC-Rio | nicholasandueza@gmail.com

RESUMO

O artigo avalia as novas formas de sensibilidade e fazer histórico possibilitadas pelo cinema de arquivo – em especial procedimentos de temporalidade longa – e defende sua função (des)pedagógica. Os documentários investigados retomam imagens de acontecimentos históricos e não imagens privadas: a ditadura em *Natureza-morta*, a migração em *As nove musas* e a revolução em *Videogramas de uma revolução*.

Palavras-chave: cinema de arquivo; montagem; acontecimento histórico; temporalidade.

ABSTRACT

The article draws attention to the new forms of sensibility and the historical acting brought into play by the archival film – particularly the procedures of extended temporality – and demonstrates its (dis)pedagogical function. The documentaries that are discussed reuse historical events' archive and not the private ones: the dictatorship in *Still life*, the migration in *Mnemosyne*, the revolution in *Videograms of a revolution*.

Keywords: archival film; montage; historical event; temporality.

RESUMEN

El artículo evalúa formas de sensibilidad y hacer histórico posibilitadas por el cine de archivo – en especial procedimientos de temporalidad larga – y defiende su función (des)pedagógica. Los documentales investigados retoman imágenes de eventos históricos y no imágenes privadas: la dictadura en *Natureza morta*, la migración en *As nove musas*, la revolución en *Videogramas de uma revolução*.

Palabras clave: cine de archivo; montaje; acontecimiento histórico; temporalidad.

INTRODUÇÃO: CINEMA DE PERDA

“Cinema de arquivo” nomeia o domínio que pratica a retomada de materiais (visuais e audiovisuais) que realizadores têm produzido ao longo de várias décadas. Trata-se de uma prática que aparece em diferentes estilos, formatos e modos, sendo que, para este ensaio, interessa o formato documental. Segundo estudiosos, o cinema de arquivo não é mais um lugar onde filmes são preservados e armazenados como mero inventário inerte de conhecimento histórico: este domínio expandiu seus limites e tem sido repensado como “banco de imagens” a partir do qual memórias coletivas e/ou pessoais podem ser recuperadas e experimentadas como indagações sobre o presente (Russell, 2018; Baron, 2014; Blumlinger, 2004).

O cinema de arquivo é uma prática de lidar com imagens e sons retomados que implica um comprometimento com instituições (museus, cinematecas, acervos), indivíduos (historiadores, arquivistas, bibliotecários, curadores, pessoas filmadas etc.) e materiais de arquivos midiáticos diversos, enfrentando os desafios contínuos de preservar parte da história das imagens. Catherine Russell dá o nome de “arquivologia” a essa prática pensada na sua forma ampla (2018). Poderíamos dizer, em diálogo com a pesquisadora, que a arquivologia seria a confluência da pesquisa com imagens e da representação delas, da investigação em favor das imagens e de sua exibição em circuitos diversos.

Sem dúvida, os arquivos do cinema existem globalmente e em diferentes formatos. Dentro dessa variedade, no entanto, há muitos arquivos de difícil acesso. Muitos estão disponíveis apenas ilegalmente e outros ainda precisam ser descobertos. Uma grande parte permanece desconhecida ou correndo o risco de tornar-se permanentemente invisível devido a falta de recursos, negligência ou ainda por conta da decomposição física do suporte material, ou de sua obsolescência frente a novas tecnologias da imagem. Na perspectiva que nos interessa, o cinema de arquivo é um modo de revisitar as imagens do passado com vistas a novas formas de fazer histórico, tornando-as vivas sob novos modos e atuando sobre a problemática de seu desaparecimento (Gianikian; Lucchi, 2014, p. 40).

Os filmes analisados por este artigo são documentários de arquivo sobre memórias coletivas – imagens e sons produzidos desde a sua origem com intuito de contar histórias públicas e/ou registrar acontecimentos históricos compartilhados por uma comunidade – e não aqueles que retomam memórias de cunho íntimo para fruição familiar, doméstica. Como explicitaremos adiante, nos interessam os modos pelos quais a montagem injeta uma *temporalidade longa* às imagens retomadas, deslocando seu sentido original pelo estiramento do tempo e reconfigurando os modos de ver, conhecer e apreender. Abordaremos *Natureza morta* (2005), de Susana de Sousa Dias, que retoma os arquivos da polícia política do Estado Novo português, a Pide, seja através dos cinejornais da ditadura de Antônio de Oliveira Salazar ou das fotografias de presos políticos tiradas no momento de sua identificação pelos agentes policiais; o filme *As nove musas* (*Mnemosyne*, 2010), de John Akomfrah, que traz imagens-arquivo da diáspora negra rumo à Inglaterra; e *Videogramas de uma revolução* (*Videogramme einer revolution*, 1992), de Harum Farocki e Andrei Ujica, que recupera imagens feitas de modo amador ou profissional dos momentos históricos envolvendo a queda do ditador Nicolau Ceausescu, na Romênia de 1989.

Em comum, o interesse desses realizadores por imagens de acontecimentos históricos, imagens que documentam um momento de crise de sentido na história, como marca o historiador Michel Poivert (2007), porque registram eventos de grandes dimensões (guerras, atentados, ditaduras, revoluções, migração em massa). Para que tais imagens do passado retornem ao presente e passem a habitá-lo, no circuito cultural, artístico e simbólico, os realizadores fazem um “trabalho de memória” que reformula as representações ativadas em nós por esses acontecimentos.

É claro que arquivos de origem pessoal e privada são igualmente importantes e há inúmeros exemplos em meio aos quais resíduos de identidade (coletiva) são acumulados e transformados em novas obras, nas quais o realizador encontra-se em meio às contradições de seu próprio documento pessoal. *Diário de uma busca* (2011), de Flavia Castro, *No intenso agora* (2017), de João Moreira Salles, *Visages, villages* (2017), de Agnès Varda, são importantes exemplos nesse domínio. No entanto, nos interessam primordialmente sons e imagens retomados que, ao contrário de nos reenviar “à vida do indivíduo particular, na sua inefável preciosidade, mas também na sua solidão” (Gagnebin, 1999, p. 59), registram desde o início experiências compartilhadas e memórias coletivas, públicas.

Em *Passeio Público* (2016), por exemplo, retomamos as sobras do filme *A cidade do Rio de Janeiro* (1924), de Alberto Botelho, como modo de nos aproximar da experiência de um cinegrafista entusiasmado pelo projeto de modernização em voga na capital federal e no país daquele momento; um cinegrafista instigado pelas novas paisagens urbanas que ali germinavam – avenidas, praças e jardins públicos, espaços verdes com ornamentos exuberantes, ruas retilíneas. As perguntas que fazíamos ao navegar por esse material (que não mais existe integralmente) eram: o que podemos realizar com esses restos de imagem que, antes de terem sido montados e dados de presente à realeza italiana, foram exibidos como cinejornais nas salas de cinema da década de 1920? Como retomar material tão distante no tempo? Que escolhas e implicações estão em jogo nesse gesto? Como, através dessas escolhas, nos comprometemos com o filme alheio? O que as imagens que sobraram da cidade carioca, tornada exemplo de uma narrativa positiva sobre o progresso nacional, nos dizem? (França; Andueza, 2017; 2018).

O cinema de arquivo é, assim, uma prática artística na qual o autor é não apenas um produtor mas também um “destruidor”, alguém que desmonta e interroga traços já conhecidos do que passou para incitar novos modos de conhecimento dos vestígios de experiências de outrora. Catherine Russell destaca que a prática do cinema de arquivo (ou “arquivologia”), enquanto arte de editar, pesquisar, compilar, organizar, armazenar, associar, teria afinidades com o trabalho filosófico e ensaístico de Walter Benjamin. A autora aproxima o método crítico de Benjamin com essa prática cinematográfica, afirmando que o cuidado e o comprometimento com as políticas e as práticas do cotidiano, com as contraleituras históricas, com a sobrevivência de textos e imagens do passado, com os ideais de transformação e justiça social vêm sendo reiterados sobretudo por realizadoras e pesquisadoras feministas (Russell, 2018, p. 6). Não interessa ao artigo discutir e desenvolver essa hipótese, mas destacar as ressonâncias dessa ideia com uma prática artística que, ao intuir a emergência de novos modos

de conhecimento do passado e buscar o deciframento da história inscrita nas imagens que restaram, coloca em questão a necessidade de pensar os rumos da arte e da política, assim como os conceitos que estão a serviço do historiador e do cineasta.

E nesse processo de reformulação dos caminhos possíveis para o conhecimento, está implicada fundamentalmente uma “despedagogização” do olhar, uma prática de alterar as formas de ver e experimentar as imagens. Na experiência familiar que temos com a visão é muito comum a associação entre ver e ter, há uma sensação de “ganhar” aquilo que se enxerga (Didi-Huberman, 2010, p. 34). Isso explica em parte o apelo dos panoramas, das miniaturas, das paisagens, dos microscópios, dos telescópios, da pornografia, da câmera – ver como gesto de posse sobre as coisas do mundo, de domínio sobre a alteridade. Além de se conectar a toda uma história da câmera como máquina de apropriação, a pedagogia do ver-ter também se relaciona a uma forma tradicional de construção do saber histórico segundo a qual, no sentido inverso, se eu “tenho” um pedaço da história (um documento), consigo “vê-la” tal como ela foi – facilitando a produção de narrativas homogeneizantes sobre o passado. Mas o cinema de arquivo pode contribuir para uma liberação do olhar.

Este ensaio parte da ideia de que retomar cinematograficamente um arquivo não é tanto apossar-se dele ou dominá-lo, mas sim, em vez disso, perdê-lo, ou melhor, montá-lo para que se possa experimentar a sua perda. Propomos que injetar uma *temporalidade longa* à imagem retomada faz dessa experiência uma verdadeira *obra de perda* – noção proposta por Georges Didi-Huberman (2010, p. 34). Nós, petrificados como Dedalus frente à mãe que morre lentamente em *Ulisses*, de James Joyce, assistimos a uma imagem de outrora que, desgarrada do seu tempo e lugar, nos olha e nos solicita o trabalho de nela reconhecer os seus sonhos latentes, suas expectativas e, em meio às suas lacunas, reconhecer o seu próprio desaparecimento (Didi-Huberman, 2010, p. 33). É nesse lugar de encontro entre um passado coletivo (as imagens de outrora) e um passado individual (o lugar do cineasta, do historiador, do artista) que a história é escrita; mas escrita na contradança das cronologias, ou seja, a partir das questões (do presente) que lançamos a elas. Reconhecer o processo de desaparecimento das imagens do mundo é reconhecer que cada documento é não somente repositório de gestos, vestuários e arquiteturas de uma época, mas também lugar de incompletudes, ruínas e ausências (França; Andueza, 2018).

A TEMPORALIDADE LONGA EM NATUREZA MORTA

Em “Quatro + uma dimensões do arquivo” (2004), o historiador Mauricio Lissovsky apresenta e discute as diferentes dimensões do arquivo, destacando que o trabalho com as materialidades do passado não somente desvela as condições de possibilidade dos enunciados de uma época, como eventualmente evoca o despertar de uma experiência. Lissovsky enumera as dimensões do arquivo como historiográfica, republicana, cartorial, cultural e, por fim, poética. A primeira pensa o arquivo como aquilo que protege o documento da ação do tempo; a republicana entende o arquivo como lugar de interesse público; a cartorial o lê como lugar onde se pode verificar a autenticidade de certos fatos; a cultural é aquela que

reverencia o passado; a poética é a dimensão que, no confronto com o arquivo, reconhece que o tempo histórico é infinito em todas as direções. Ao introduzir a dimensão poética como parte constitutiva da escrita histórica, Lissovsky distancia-se da história teleológica, processualista, evolutiva, para se aproximar de uma história onde os acontecimentos, inscritos na imagem, eventualmente relampejam, como diria Walter Benjamin, na memória do poeta-historiador (Benjamin, 1983).¹ A dimensão poética está intimamente ligada, no nosso entender, ao gesto da montagem que, no cinema de arquivo, interrompe o fluxo do acontecimento representado através de paradas, repetições e desacelerações, alterando a duração e tensionando o limite documental do material de origem.

Nesse sentido, propomos a noção de *temporalidade longa* – ou da duração expandida de cenas, planos, gestos – para investigar os modos de operar com material retomado. Primeiro pela sua proximidade com a prática do cinema de arquivo, em que desacelerar, congelar, repetir e estender são modos de intervir no material que o deslocam do campo do conhecimento constituído (questão epistemológica). Segundo, por enfatizar certos pontos que nos interessam a respeito do cinema de arquivo quando este é capaz de abrir a temporalidade do documento para outras camadas de imagens, sons, tempos e sentidos (questão de arqueologia, diria Michel Foucault). Dois movimentos, o epistemológico e o arqueológico, que estão muito próximos um do outro, formando um mesmo movimento, só que duplo – gesto de duas faces. Pois a lentidão e a repetição executadas no ato de retomar a imagem produzem um autoestranhamento, uma cisão interna pela diferença do si-anterior para o si-atual; essa fissura indica que a imagem foi deslocada do saber constituído, e é por essa fissura que transpassam outras temporalidades e visões que habitavam o interior do que olhávamos desde o início, mas ainda não haviam sido liberadas. “Na montagem de diferenças que compõem uma imagem, o que surge é o *leque do tempo* que se abre” (Didi-Huberman, 2000, p. 18).

Em *Natureza morta* (2005), de Susana de Sousa Dias, um material que, se reproduzido em sua velocidade nativa, tomaria apenas 12 minutos é desacelerado a ponto de se tornar um longa-metragem de aproximadamente 70 minutos. A realizadora retoma imagens produzidas na África e em Portugal por equipes da ditadura salazarista. O intuito original das imagens era fazer parte do extenso *corpus* propagandístico do ditador português, incluindo a produção de cinejornais. No entanto, desaceleradas, repetidas e por vezes reenquadradas, essas imagens tomam um aspecto completamente diverso – e assustador. O som também tem um papel fundamental no filme: composto por ruídos não lineares, algumas vozes, portões, correntes, gravações de músicas, ele estabelece uma atmosfera opressiva, responsável pela mobilização sensorial do espectador, que passa a ser habitada pelas imagens ralentadas. Outro procedimento é o uso constante da tela preta, que interrompe a imagem aos poucos, em *fade*, para dar lugar a novas visões. A composição entre ruído, escuridão e lentidão

1 A obra de Walter Benjamin foi, em larga medida, a tentativa de demonstrar que uma outra história poderia ser escrita. Boa parte dos autores citados neste artigo são herdeiros do pensamento benjaminiano. Para o filósofo e ensaísta alemão, a memória não seria unidirecional, como sugere a noção de rememoração, voltando-se, no presente, para o passado distante. A memória é bidirecional, pois o passado, na mesma medida, visa o futuro.

produz uma paisagem memorial de horrores e sofrimentos. À medida que vemos soldados portugueses em expedição servindo comida para crianças africanas, por exemplo, não olhamos para uma suposta “bondade” desses soldados ou de um projeto salazarista “humanitário” que eles estariam representando. A radical desaceleração das imagens aliada aos ruídos desvela a violência latente no gesto benevolente de cada soldado, mostra o medo e o real desamparo em cada olhar infantil.

Natureza-morta nomeia uma tradição da pintura e posteriormente da fotografia em que se retratam cenas compostas por objetos inanimados; são produções marcadas por uma vida ou uma existência imóvel. O filme de Susana de Sousa Dias explora, nesse sentido, a fronteira ambivalente que separa a vida e a morte, a imobilidade e o movimento. Suspenso na temporalidade longa das imagens e em uma construção sonora responsável pela sensação de vertigem e torpor (a realizadora retirou o som original das imagens em movimento), entre o terror e a empatia, assistimos a uma apresentação fantasmagórica de mortos-vivos. Nem mesmo a Revolução dos Cravos, no final do filme, parece capaz de eliminar a paralisia e o medo entranhados na história e na memória de Portugal.

Em “Towards an aesthetic of slow in contemporary cinema”, o pesquisador Matthew Flanagan retoma a expressão criada por Michel Ciment em 2003, “cinema of slowness”, e expande sua aplicação teórica, partindo do que descreve como “uso de *takes* longos, modos de narração sutis e descentrados e ainda uma ênfase especial na quietude e no cotidiano”. Enumera realizadores de diferentes nacionalidades cujo cinema é um convite ao refúgio da cultura da velocidade, da abundância de imagens abruptas e de significados visuais automáticos que integram o gigante mercado cinematográfico das imagens em movimento. Além de ficar clara a afinidade com as noções deleuzianas de imagem-tempo, o autor assume também a conexão com a literatura baziniana e pontua que a duração longa dos planos solicita um olhar que vagueia dentro dos limites da imagem, “observando detalhes que permaneceriam velados pela forma veloz de narração” (Flanagan, 2008).

O trabalho de extensão do tempo de um plano, de uma cena, de um gesto, de um som, entendido como modo de abertura temporal e de consciência da duração, catalisa uma experiência subjetiva que explicita a coexistência de uma multiplicidade de durações; evidencia a compreensão do tempo de um documento não por sua linearidade e sim por “saltos, acelerações, rupturas e diminuições de velocidades” (Gualandi, 2003, p. 71). Esse movimento múltiplo de retomada – de imagens e sons – convoca à investigação sobre a existência de outras modalidades de tempo, abordadas por Henri Bergson a partir do conceito de duração (1999); tais modalidades retiram o tempo da lógica da sucessão, fazendo-o avançar pela lógica das coexistências (Deleuze, 1990; 2006). É uma ideia que nos interessa porque, ao explorar modalidades outras de temporalidade, o cinema de arquivo se apresenta como “reserva de novidade” diante da memória histórica e cultural (Lisovsky, 2004). Seu poder de interrupção, congelamento e desaceleração é a novidade que insiste e não para de sobrevir, pelo gesto da montagem, no fluxo contínuo das imagens e sons do passado.

Como vimos, *Natureza morta* catalisa essa reserva de novidade pela desaceleração do material retrabalhado. Numa cena filmada em território africano, sete crianças dançam em

roda em torno de um menino que toca um instrumento de percussão para manter o ritmo dos dançantes; à volta desse círculo estão soldados, na maior parte brancos, pertencentes às tropas de Salazar, batendo palmas e sorrindo enquanto assistem aos garotos. Em dado momento, nos deparamos com um olhar desviante vindo de um dos pequenos. Um olhar e um corpo que escapa ao ritmo da roda, que flutua, mirando aterrorizado os soldados em seu entorno. A montagem repete o plano, reenquadrando-o para nos aproximarmos ainda mais desse rosto. Em seguida, repete mais uma vez, mais perto ainda. Não fosse o alongamento da temporalidade da cena (que inclui o *slow* e a repetição), a intensidade do olhar apavorado passaria despercebida, e talvez o próprio corpo nem fosse reparado. A insistência da montagem nesse olhar mostra formalmente como o próprio filme interroga a cena “festiva” e falsamente integradora. E no arrasto da imagem lenta nós mesmos somos levados a nos interrogar sobre aquele olhar, aquele menino. A cena destila uma função elementar da temporalidade longa aplicada ao arquivo: perguntar sobre a vida interior daquele diante da câmera – interrogação latente, visceral e sem resposta.

A FAÍSCA EM AS NOVE MUSAS

Se a manipulação ostensiva do arquivo pela montagem visa a produzir novos *insights* sobre o passado das imagens, o que é requisitado do cinema de arquivo não é da ordem do comunicável, do que já se sabe e se conhece sobre aquilo que foi, mas algo da ordem do imprevisível e até mesmo inquietante, catártico (porque irreduzível a um saber). O termo “faísca”, nesse sentido, é particularmente caro a este artigo porque consideramos que há um *caráter fotogênico* próprio à presença da imagem retomada, que é revelado quando ela nos “olha de volta”. Em artigos anteriores, perguntávamos se seria possível imaginar um olhar correspondido que atravessa as épocas (passado, presente e futuro); se o gesto da retomada seria capaz de favorecer – pela repetição, desaceleração, congelamento – a aparição não simplesmente de um rosto, mas de uma fortuita emoção espalhando-se pelo material a ser retrabalhado. Defendemos, por isso, que o termo *fotogenia* (Jean Epstein), profundamente vinculado a uma noção de “faísca” (Epstein, 1974, p. 94), é verdade, seria ainda mais operativo na lida com o arquivo, porque implica a experiência do rosto ou do *close-up* como lugares privilegiados para a sua vivência (França; Andueza, 2018; 2017).

Em *As nove musas* (2010), como em outros filmes do cineasta britânico de origem ganesa John Akomfrah, o retorno ao arquivo está indiscutivelmente conectado a um retorno ao inventário da presença negra na Inglaterra. Por conta de o discurso oficial insistir na narrativa de que vidas negras são vidas migrantes, em tratar a subjetividade negra principalmente como criminosa, patológica ou sociológica, o recurso à memória, através das imagens de cinejornais, reportagens, ficções e documentários, parece ser um modo de se esquivar desse campo consolidado de sentido. Em *As nove musas*, como em *As canções de Handsworth* (1986) ou *Testamento* (1988), trabalhar com esse arquivo específico da migração negra não é apenas voltar ao passado porque, como veremos, as imagens buscam também assegurar legitimidade às subjetividades negras do presente (Sombra, 2017). Mais do que isso, tais

imagens lembram que a maior parte desse material foi filmado por um europeu, reiterando a *presença da ambiguidade* no modo como o passado pode existir no presente.

As *nove musas* opera com quatro tipos de memória, ou ainda, quatro diferentes tipos de imagens: o arquivo da televisão britânica, o arquivo literário (presente na narração feita por vozes que leem cânones da literatura ocidental), o arquivo privado (do próprio cineasta que filmou e fez entrevistas com pessoas da geração Windrush) e “um manual imaginado de recordações afetivas da geração Windrush” (Akomfrah, 2014, p. 32).² Esse manual imaginado refere-se às encenações, entremeadas ao material de arquivo, onde vemos um homem encapuzado e solitário diante das paisagens enevoadas – de mares ou montanhas. Tais imagens são descritas pelo diretor como alegorias da experiência diaspórica, o embate do imigrante com o frio, a solidão e o contraste de suas roupas coloridas com as paisagens cinzas e gélidas. As imagens remetem menos ao passado do que ao presente; remetem sobretudo às frustrações e aos sonhos irrealizados do migrante de outrora e de hoje.

O outro motivo visual que gostaríamos de destacar são os registros em que um imigrante qualquer (uma criança, um idoso, uma mulher) olha diretamente para a câmera. Faísca. São as meninas que olham para a câmera e se escondem. São as crianças, brancas e negras, que disputam a atenção da câmera, empurrando-se entre si. Há o adulto que cutuca a criança ao seu lado para que atente à presença da câmera. Ela se vira e olha. Ambos sorriem. São imagens de arquivo dispersas pelo documentário, mas que captam o instante em que o sujeito diaspórico se percebe filmado e se permite encarar a câmera e mesmo sorrir. Tais momentos oferecem uma reciprocidade do olhar, um encontro, uma acolhida que aquele sujeito filmado não viveu em sua época. Evocam igualmente “o desengano dos emigrados no Reino Unido” (Sombra, 2017, p. 41) e ainda funcionam como um apelo, um clamor ao presente – a faísca. A história do Ocidente, como explicita Achille Mbembe, está visceralmente conectada às diásporas negras; o Ocidente moderno se ergueu a partir desses fluxos humanos que reorganizaram radicalmente a vida cultural (2018). O encontro de olhares opera, portanto, como um apelo. É possível imaginar o cruzamento de um futuro com aquilo que o passado ocultara nessas imagens? Seria a faísca o modo de entrever essas histórias impossíveis?

De todo modo, uma tal “entrevisão”, faiscada a partir da fricção entre um olhar de ida (o nosso) e um olhar de volta (da imagem, de outrora, de outrem), poderia caracterizar o que Georges Didi-Huberman considera ser o ato de ver em sua plenitude. Para o autor, o que vemos “só vale – só vive – por aquilo que nos olha”. Assim, haveria um caráter “inelutável” nessa cisão, nessa dupla orientação da experiência visual, de modo que “o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois” (2010, p. 29). É o que ocorre quando nossa vista alcança além dos volumes visíveis e se depara com a experiência angustiante do vazio, uma presença que, apesar de invisível, é experimentável e integra a estrutura do ato de ver. Os olhares de

2 “Geração Windrush” se refere ao navio Empire Windrush que, em 1948, aportou na Inglaterra repleto de tripulantes antilhanos, que haviam sido convocados para repor a falta de mão de obra resultante do pós-guerra. Quinhentas mil pessoas que vivem atualmente na Inglaterra chegaram ao país vindas da região do Common Wealth entre 1948 e 1971, período que define a geração Windrush (Gilroy, 2005).

sujeitos que encaram a câmera, seja em *As nove musas* ou em *Natureza morta*, atravessam o tempo como ponta de lança, ferindo-nos, implicando-nos na cena. E o tratamento do arquivo através de procedimentos de temporalidade longa viabiliza esse contato-faísca, porque, como havíamos proposto no início, no duplo movimento epistemológico-arqueológico que marca certas operações de montagem, a imagem se diferencia de si mesma: ela diverge daquilo que era para se tornar um novo ser, sem no entanto deixar de remeter à sua alteridade passada; produz-se uma cisão, um curto-circuito, daí a faísca – a fissura da imagem catalisa uma fissura na visão.

HISTÓRIA E REPETIÇÃO EM VIDEOGRAMAS DE UMA REVOLUÇÃO

Quando trata da queda do ditador romeno Nicolau Ceausescu em *Videogramas de uma revolução*, Harum Farocki e Andrei Ujica fazem uso de um corpo muito variado de imagens, cobrindo alguns acontecimentos por vários ângulos diferentes, com material tanto amador como profissional. A revolta popular que expulsa o ditador do poder ocorre em 1989, momento em que as câmeras de vídeo já haviam se popularizado e já eram usadas mais ou menos corriqueiramente pelas pessoas. Mas, frente ao evidente peso histórico da ebulição popular que destrona Ceausescu, essas câmeras, outrora apontadas para eventos familiares e domésticos, no interior dos lares, agora miram para fora, através de janelas e portas, observando com atenção os movimentos que vêm das ruas. Ao mesmo tempo, em contraste com o material tremido, desfocado e caótico dos cinegrafistas amadores, estão as imagens “oficiais” da televisão, filmadas por profissionais. Farocki cruza essas duas formas visuais para tentar lidar com a complexidade de um evento histórico de grande magnitude, e também para argumentar por uma relação intrínseca entre o fazer audiovisual e o fazer histórico.

Sem efeitos de câmera lenta, o recurso de temporalidade longa mais usado pela montagem do filme é a repetição. Junto a esse procedimento e alguns momentos de parada na imagem, um voz *over* traça comentários concisos e majoritariamente descritivos sobre aquilo que vemos. É o caso daquele que seria o último discurso televisionado de Ceausescu. Vemos o ditador diante do microfone na sacada do Comitê Central; em dado momento os olhos do chefe de Estado se desviam, a câmera treme, é possível ouvir gritos e a transmissão é cortada. Sabemos que alguma coisa aconteceu na praça, mas não sabemos o quê. Depois de alguns minutos o controle é restabelecido, a transmissão volta e Ceausescu pode seguir seu discurso. É então que a montagem congela o que vemos e pergunta: “o que ocorreu?”. Diante de nós, um ditador estático, congelado cinematograficamente no tempo.

Somos levados de volta ao início do discurso. Dessa vez a voz *off* é mais presente, descrevendo cada novo elemento que surge na imagem (desvio de atenção do ditador, barulhos da praça, tremor na câmera, corte de transmissão). Continuamos sem resposta: “o que terá ocorrido?”. Mas a câmera de um jornalista que filmava para uma matéria semanal captou algumas imagens da multidão. Farocki nos apresenta o material: imagens de uma multidão desordenada, onde muitos se retiram da praça enquanto outros avançam para além da linha de segurança que os separa da sacada do Comitê Central de onde falava Ceausescu; depois,

vemos a ordem restaurada, ao menos temporariamente. Apesar de haver imagens das movimentações da multidão, não fica claro o que teria acontecido, como explicita a voz *off*. Num *fade*, voltamos à imagem que havia sido congelada do discurso do ditador com aplausos de seus aliados, seguimos o discurso pós-confusão.

O congelamento da imagem concede o tempo necessário para a análise. A repetição do que foi visto encena um retorno, uma revisitação do material, o que duplica seu tempo de tela. A variedade de câmeras viabiliza um multiperspectivismo que enriquece o que assistimos – mas permanece insuficiente. Farocki não instrumentaliza a multiplicidade de ângulos de câmera para produzir um discurso histórico exterior à imagem que “desse conta” do que vemos, gesto comum em alguns documentários. Pelo contrário, as descrições se fundamentam primordialmente no que está visível e presente na imagem, o que faz com que nos deparemos com o caráter fragmentário e inacabado da história. Assim, essa opção de montagem, em vez de responder, faz multiplicar as perguntas: o que teria disparado o descontrole da multidão? Em que exatamente consiste esse descontrole? Como a ordem foi restabelecida? Cada interrogação vem como um vazio que nos olha de volta, se insinuando através daquilo que vemos – o olhar do ditador, o corte na transmissão, as pessoas se movimentando na praça.

Próximo ao fim do filme, uma câmera registra três cinegrafistas apontando suas respectivas câmeras para a televisão. Nesse momento, a revolução popular já se estabeleceu e Ceausescu, que estava foragido, fora interceptado pelo exército. A programação “oficial” da televisão já não é feita em favor do ditador, mas sim da oposição que tomou seu lugar. As imagens transmitidas noticiam então a captura do ditador, seu julgamento e sentença, e as câmeras estão diante da TV para registrar e multiplicar essa notícia. Frente a uma *mise-en-scène* tão claramente reflexiva e metalinguística na interação entre filme, câmeras e televisão, o debate sobre a relação imagem-história ganha centralidade no comentário da voz *off*:

Câmera e evento. Desde sua invenção, o cinema parece destinado a tornar a história visível. Ele foi capaz de retratar o passado e apresentar o presente. Nós vimos Napoleão sobre o cavalo e Lênin no trem. O cinema foi possível porque havia história. Quase imperceptivelmente, como mover-se adiante em uma fita de Moebius, o lado foi trocado. Nós olhamos e temos que pensar: se o cinema é possível, então a história também o é. (Videogramas de uma revolução, 1992)

Num tom ao mesmo tempo austero e ensaístico, a passagem precipita no espectador a sensação da relevância do audiovisual nos processos históricos a partir da invenção do cinema. Em texto sobre *Videogramas de uma revolução*, André Brasil comenta que cada vez mais “os acontecimentos se performam como imagem e a imagem se torna o lugar onde eles acontecem”, de modo que em nosso mundo midiaticizado “a história se faz ao vivo, em direto e em amplitude global. Desde então, um acontecimento será político somente quando encontrar seu espaço na programação das emissoras de TV”. Nesse contexto, sugere que uma revolução poderia ser entendida cinematograficamente como “o momento de defasagem

entre um mundo de imagens e outro mundo de imagens ainda por vir” (Brasil, 2008). Assim, a metáfora da fita de Moebius³ utilizada por Farocki deve ser destacada, porque retrata bem o paradoxo entre imagem e mundo: definitivamente há dois lados de certa forma discerníveis entre o que aconteceu e o que foi filmado, no entanto, quanto mais mergulhamos em um ou em outro, mais indiscerníveis se tornam as fronteiras entre ambos – como caminhar na fita.

É ao que assistimos quando o primeiro-ministro, Dascalescu, coagido pela tomada de poder da população, é forçado a se demitir. Um representante da revolta aponta a necessidade da demissão: o gesto tem a função de manter a tomada de poder dentro da legalidade ou, pelo menos, de uma legitimidade moral. Logo antes de o primeiro ministro falar, uma cartela: “primeira câmera”. A cena segue: “Eu anuncio a demissão do governo”; urros da multidão. Em seguida, outra cartela: “segunda câmera”. Repete-se a cena em outro ângulo. Depois, mais uma cartela: “terceira câmera”. Novamente a cena, de um terceiro ângulo. A repetição expande o momento e multiplica a cena espacialmente, prolongando no tempo o anúncio de Dascalescu e a reação das massas; mostra também a quantidade de câmeras envolvidas nessa ação histórica. Minutos depois, porém, o anúncio de demissão teve que ser uma vez mais repetido porque a equipe de televisão não havia conseguido transmiti-lo. Sem imagem, sem história. Vemos então, em uma quarta rodada, a demissão do primeiro ministro. Faísca: a história como reencenação.

CONCLUSÃO: SABER E EXPERIÊNCIA NO CINEMA DE ARQUIVO

Estamos acostumados a pensar e entender a história como uma sucessão de acontecimentos no tempo; mas o acontecimento é exatamente o que se interpõe, aquilo que interrompe o curso da história (Poivert, 2007). Temos como hábito entender a história como um *continuum* onde tais acontecimentos se encadeiam um após o outro, mas eles estão na verdade numa relação de palimpsesto, que é reiterada pelo cinema discutido aqui. O arquivo retomado na mesa de montagem torna-se um punhado de papéis manuscritos que raspamos para permitir novas escritas sobre as antigas, depositando novas camadas de sentido através da manipulação do tempo. Nessa perspectiva, as imagens do passado (mas também do presente) deixam de reivindicar verdades acabadas e se tornam portadoras de tensões, evidenciam a dessimetria que carregam no seu interior – entre o que eram e o que passam a ser. Até porque, a bem da verdade, são imagens aquilo que retemos dos acontecimentos.⁴ É quase impossível pensar um acontecimento hoje sem imagem, sem que uma parte dele tenha se tornado visível. Nesse sentido, como mostram os três filmes, a imagem é um dado experimental a ser trabalhado e experimentado na mesa de montagem.

3 A fita de Moebius é um plano retorcido sobre si mesmo que forma uma espécie de anel ondulado; a especificidade dessa estrutura é que as duas faces do plano se conectam por meio da torção, de modo que para percorrer ambos os lados da fita basta seguir em frente, sem a necessidade de saltar para o outro lado.

4 Muito mais do que somente testemunhos, o que certamente entristeceria Claude Lanzmann, realizador do belíssimo *Shoah* (1985).

Através dos três documentários, analisamos imagens de acontecimentos históricos de caráter diverso. Em *Natureza morta*, a ditadura salazarista; em *As nove musas*, as imagens da migração negra; em *Videogramas de uma revolução*, o início de uma revolução com a falência da ditadura romena. Tais filmes mostram, seja pela desaceleração das imagens de outrora, seja pela criação da faísca (o encontro de olhares entre passado e presente) ou ainda pela repetição, que há uma defasagem entre acontecimento e representação, que essa tensão recoloca o acontecimento histórico no centro do debate (artístico, histórico, político). O gesto de congelar, ralentar, repetir a imagem, assim como o acréscimo de sons e vozes estranhos ao material de origem, é uma tentativa de compreensão do acontecimento histórico (a ditadura, a migração em massa, a revolução) em meio ao tempo veloz e inefável da mídia de massas e das mídias sociais; é igualmente a tentativa de dimensionar o problema de uma nova relação com o tempo.

E reiteramos aqui a função (des)educacional que pode ter o cinema de arquivo, na medida em que estremece tanto conhecimentos formados como formas de conhecer. Porque seu processo não usa a imagem cinematográfica como prova, mas como fonte de espanto; não se apropria dela para dominá-la, mas justamente para perdê-la. Ver, como abordamos via Didi-Huberman (2010), é essa arte de se deparar com os vazios que habitam os volumes visíveis, e é não se decidir jamais entre o visto e o invisível que o integra, mas habitar, com angústia, o meio, a cisão entre ambos – entre o que vemos e o que nos olha. Isso significa dizer que o duplo movimento arqueológico-epistemológico do cinema de arquivo se baseia antes de tudo na *experiência da visão*, que, por sua vez, é ativada pelo *experimento com a imagem*.

De certa forma uma contradição, dado que o tropo do experimento, como propõe Jorge Larrosa (2002, p. 28) em coro com Giorgio Agamben (2005, p. 28), surge como a apropriação que a ciência moderna faz da experiência. Nesse processo esta última tem sua potência e autoridade neutralizadas na medida em que ela é revestida de método (separada da fabulação), externalizada (subtraída do campo subjetivo) e convertida em algo quantificável e calculável (privada de espontaneidade). Portanto, num movimento que toma conta da modernidade, o florescer do experimento se conecta à morte da experiência – como já havia notado Walter Benjamin (1993). Mas aqui, o cinema de arquivo se oferece como uma frágil rota de fuga, um breve refúgio, viabilizando um sentido inverso no qual o experimento (com a imagem) é instrumentalizado para catalisar a experiência (da visão). A problemática é que experimento e experiência produzem formas diversas de saber: de um lado o saber da informação, resultado das pesquisas científicas e do periodismo das comunicações, e do outro o saber de experiência, relacionado à vivência e à presença efetiva e ociosa do corpo no mundo (Larrosa, 2002, p. 22). São duas formas do saber que se tocam e se tensionam no cinema de arquivo. É portanto como “banco de imagens” a partir do qual memórias coletivas e/ou pessoais podem ser recuperadas e experimentadas que o cinema de arquivo favorece indagações sobre o presente.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- AKOMFRAH, John. Memory and the morphologies of difference. In: SCOTINI, Marco; ELISABETTA, Galasso (ed.). *Politics of memory: documentary and archive*. Berlin: Archive Books, 2014.
- AS NOVE musas. John Akonfrah. Reino Unido: Smoking Dogs Films, 2010, digital.
- BARON, Jaimie. *The archive effect: found footage and the audiovisual experience of history*. London and New York: Routledge, 2014.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: OS PENSADORES. v. I. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: OS PENSADORES. v. III. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BLUMLINGER, C. Lire entre les images. In: LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne; GAGNEBIN, Murielle (org.). *L'essai et le cinéma*. Ed. Champ Vallon, 2004.
- BRASIL, André. Ensaio de uma revolução. *Cinética*, set. 2008. Disponível em: <<http://www.revista-cinetica.com.br/videogramas.htm>>. Acesso em: 26 nov. 2018.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- _____. *Cinema 2: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- _____. *Devant les temps*. Paris: Éditions de Minuit, 2000.
- EPSTEIN, Jean. *Écrits sur le cinéma*. tome 1. Paris: Édition Seghers, 1974.
- FLANAGAN, Mathew. Towards an aesthetic of slow in contemporary cinema. *16:9 Danmarks Klogeste Filmtidsskrift*, n. 29, nov. 2008. Disponível em: <http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm>. Acesso em: 26 nov. 2018.
- FRANÇA, Andrea; ANDUEZA, Nicholas. Camadas de ausência e a produção de sentido através do cinema de arquivo. *Revista do Arquivo*, n. 6, abr. 2018.
- _____. Presente que irrompe: fotogenia e montagem. *Revista Eco-Pós*, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, 2017.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1999. (Coleção Encanto Radical).
- GIANIKIAN, Yervant; LUCCHI, Angela. The wolf-beat century. In: SCOTINI, Marco; GALASSO Elisabetta (org.). *Politics of memory*. Berlin: Archive Books, 2014.
- GILROY, Paul. *Postcolonial melancholia*. New York: Columbia University Press, 2005.
- GUALANDI, Alberto. *Deleuze*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, 2002.
- LISOVSKY, Mauricio. Quatro + uma dimensões do arquivo. In: MATTAR, Eliana (org.). *Acesso à informação e política de arquivos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2004. p. 47-63.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

NATUREZA morta. Susana de Sousa Dias. Portugal: AMIP; Arte France; Kintop, 2005, digital.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não reconciliado: imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

POIVERT, Michel. *L'Événement comme expérience: les images comme acteurs de l'histoire*. Paris: Hazan, Jeu de Paume, 2007.

RUSSELL, Catherine. *Archiveology: Walter Benjamin and archival film practices*. Durham: Duke University Press, 2018.

SOMBRA, Rodrigo. O cinema de John Akomfrah e as latências de porvir da memória diaspórica. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 44, n. 47, 2017.

VIDEOGRAMAS de uma revolução. Harum Farocki; Andrei Ujica. Berlim: Bremer Institut Film & Fernsehen; Harum Farocki Filmproduktion, 1992, digital.

Recebido em 28/11/2018

Aprovado em 2/4/2019

POTENTIALS OF ARCHITECTURE ARCHIVES FOR ART EDUCATION

EXPLORING CONCEPTS OF MODERN ARCHITECTS FROM BRAZIL AND GERMANY THROUGH DIGITAL AND PHYSICAL APPROACHES ON ARCHIVAL MATERIAL

Potenciais dos arquivos de arquitetura para arte-educação

Explorando conceitos de arquitetos modernos do Brasil e da Alemanha por meio de abordagens digitais e físicas sobre material de arquivo

Potenciales de los archivos de arquitectura para la arte-educación

Explorando conceptos de arquitectos modernos de Brasil y Alemania a través de enfoques digitales y físicos en material de archivo

JOHANNA TEWES | PhD in Art Education by Paderborn University. Professor of the Department of Educational Science at the University of Hamburg, Germany | johanna.tewes@googlemail.com

ABSTRACT

This article presents innovative approaches to bring art students from secondary school in touch with archival and architectural working methods. This is achieved by analysing and comparing digital and physical archival material that can be found in the Acervo arquitetônico de Oscar Niemeyer in Brazil and the Hamburg Architecture Archive in Germany. The students work practice-based on different research questions focussing on the developments of architectural concepts and their realization.

Keywords: art education; archives; architecture; Oscar Niemeyer; esthetical research.

RESUMO

O artigo apresenta uma nova abordagem para, no estudo de artes, aproximar estudantes de ensino médio com os métodos de trabalho da arquitetura e dos arquivos. Tal possibilidade se realiza pela análise e comparação de materiais de arquivo, físicos e digitais, que se encontram no Acervo arquitetônico de Oscar Niemeyer, no Brasil, e no Hamburg Architecture Archive, na Alemanha. Os estudantes trabalham, por meio de suas práticas, em diferentes questões de pesquisa, com foco no desenvolvimento dos conceitos em arquitetura e em sua realização.

Palavras-chave: arte-educação; arquivo; arquitetura; Oscar Niemeyer; investigação estética.

RESUMEN

El artículo presenta un nuevo enfoque para, en el estudio de artes, aproximar a estudiantes de secundaria del contacto con los métodos de trabajo de la arquitectura y los archivos. Esta posibilidad se realiza por el análisis y comparación de materiales de archivo, físicos y digitales, que se encuentran en el Acervo arquitetônico de Oscar Niemeyer, en Brasil, y en el Hamburg Architecture Archive, en Alemania. Los estudiantes trabajan, a través de sus prácticas, en diferentes cuestiones de investigación, con foco en el desarrollo de los conceptos en arquitectura y en su realización.

Palabras clave: arte-educación; archivo; arquitectura; Oscar Niemeyer; investigación estética.

INTRODUCTION

Traditionally, archives are physical places where primary source documents or artefacts of a purely documentary nature are stored meticulously. Their function is to save these unique records that have been selected for long-term preservation by virtue of their enduring and outstanding cultural, historical, or artistic value and transmit this heritage to posterity.

With regards to art educational purposes, archives are – similar to museums – highly suitable as areas for out-of-school learning. They provide possibilities to get in touch with the tangible “aura” (Benjamin, 1968, p. 222) of original archival sources and to make new experiences by engaging several senses while handling handwritten and hand-drawn books or sketches, listening to audio materials, watching daguerreotypes or lantern slides, smelling silver-gelatin printed photographs or feeling different textures of paper from codices to blueprints. On the one hand, researching in archives enables students to gain knowledge about the past, about other people, about the development of ideas, technologies and problem solving, and on the other hand archival material can be a source of inspiration (Hibben, 2015) and a record of cultural identity. As a storage of individual and collective memories, archives and their practices such as collecting, storing and archiving last but not least became very important as models for artistic strategies and concepts of memory work in contemporary art (Schaffner; Winzen, 1998).

Accompanied by digitization projects in the humanities and the heritage sector, more and more archives create digital representations of their collections both for preservation purposes and to democratise their resources and make them available to everyone – online and unaffected by time and space (MacDonald, 2006). Having convenient accessibility to the digital versions of physically rare documents with a high artistic value, such as sketchbook, film, photo, script or design collections, holds great chances or learning about and through Open Access archival materials under art educational aims. Especially when there is a lack of financial resources, time or travel opportunities (especially with large groups) to visit the physical archive, working with digitised artistic archival sources “displayed” on-screen can be a good alternative. Of course this could not be a replacement for experiencing the presence of an original rare document, that provides the visitor “access to something valued or special”, but it will help to engage students in archives, their intentions and the documents that can be found there. In this context, the digitised archival version can fulfil other functions and enable behaviours the physical one cannot (Hubard, 2007, p. 260). Apart from the ability to do research away from the archive, it is also not necessary to treat the digital surrogates as carefully as the physical one. This brings more opportunities to comment on, manipulate, arrange and zoom in on the archival material in new contexts or examine them with other archival material (Shaw; Wagelie, 2016): “Digital image collections on the web are becoming important as quick reference sources as well as the first step in the research process. Manipulation and/or enhancement of digital images has permitted new arguments in stylistic and comparative analysis” (Graham; Bailey, 2006, p. 23).

The aim of the following article is to outline some creative approaches to give an example of how the rich records of architectural representations and sources that can be found in the Architectural Archive of Oscar Niemeyer (Acervo arquitetônico de Oscar Niemeyer) in Brazil and the Hamburg Architecture Archive in Germany can be used in tandem for art educational contexts in schools.

ARCHITECTURE ARCHIVES AND THEIR POTENTIALS FOR ART AND ARCHITECTURAL EDUCATION

The floor, construction and site plans, photos, models and architectural drawings that are collected in the Hamburg Architecture Archive give the visitors deeper insights into the different ways of architectural working methods and their conceptual meaning. The archive was created in 1984 to collect, conserve and promote the use of architectural records that mainly document the architects and architecture of Hamburg, the second largest city of Germany. The collection is particularly strong in architectural material that documents the reconstruction of Hamburg after the Second World War, but it also includes projects from all around the world.

From a regional and historical perspective, these records allow to trace how local architects have developed, expressed and varied ideas in a design process before their visions and intentions were translated into the finished physical buildings that characterize the face of Hamburg till today and that every student in Hamburg knows and maybe passes every day. The material documents how the architects were influenced by actual construction or design trends, user requirements and structural demands as well as the area's environment, topography and climate.

From a more general point of view, these resources also give an exemplary impression of the changes of urban living space and its use in context of modern structural and social challenges, e.g. housing development, business and office block building as well as the creation of public buildings and landmarks. These developments show that architectural design decisions often are a product of consensus on building processes by different interest groups like owners, clients, contractors, politicians, town planners, heritage specialists and the general public.

Furthermore, these documents are representations of the highly aesthetic and refined culture of architectural forms of expression (Gerald, 1981).

This also counts for the materials that are stored in the Architectural Archive of Oscar Niemeyer (Acervo arquitetônico de Oscar Niemeyer) (find them e.g. here: Itaú Cultural, 2014). The Brazilian architect Oscar Ribeiro de Almeida Niemeyer Soares Filho (Figure 1) was born 1907 in Rio de Janeiro and died there in 2012. He is considered to be a pioneer of modern architecture (Niemeyer, 2000). Some of his momentous constructions are the civic buildings for the Brazilian capital, Brasília, which were declared a cultural world heritage in 1987 by the Unesco. The use of abstract sensual forms, curvatures and curves as well as the refusal of the right angle and the use of white concrete as a building material was characteristic for his style.

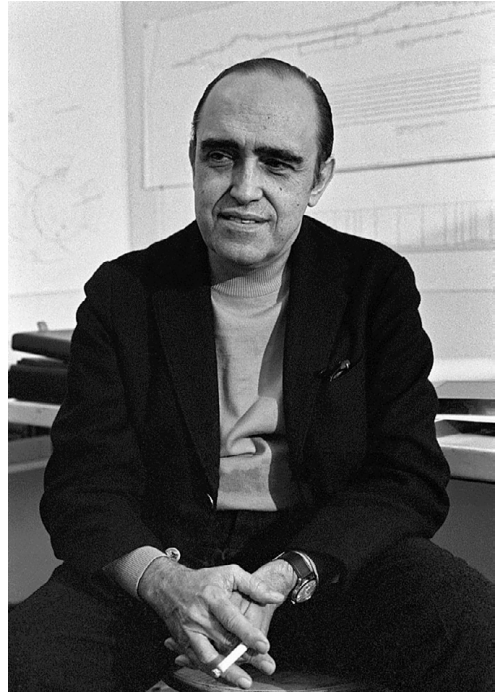


Figure 1 – Oscar Niemeyer, 1968. Source: Available at: <https://en.wikipedia.org/wiki/Oscar_Niemeyer#/media/File:Oscar_Niemeyer_1968b.jpg> Accessed on: 22 dec. 2018

The architectural expressions and estates of the Brazilian architect were inscribed into the Unesco Memory of the World register in 2013, too. The reasons for this decision were as following:

The collection consists of 8.927 documents, with boards of sketches sets, boards of architectural albums and boards of technical drawings which form a valuable record of the work of an artist who marked the international architecture of the twentieth century. In addition to primary research sources, many of these documents are true works of art. The sketches and albums are original documents, rare and almost entirely unique. They not only bring traces of free curves and poetic that marked the work of Niemeyer, but also reveal the architect's working method.¹

DIDACTIC CONTEXTS

The following approaches outline how the physical architectural archive material that can be found and explored in the Hamburg Architecture Archive could be used in a dialogue with the documents that are stored in the Architectural Archive of Oscar Niemeyer (Acervo arquitetônico

¹ Available at: <<http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-1/architectural-archive-of-oscar-niemeyer/>>. Accessed on: 22 dec. 2018.

de Oscar Niemeyer) in Brazil by using online and offline research strategies in tandem for creative approaches to the architectural work in the higher grades (age 15-18) of secondary school.

By doing this, students should find out how these historical documents add value to their own lives. The constructed environment, for instance, in which students in Hamburg or Brasília grow up is central for their cultural and personal background. Furthermore, it is important to understand that cities are no fixed areas but are subjected to a permanent changing process, which is planned and executed by architects and urban planners and in which students can participate too (Shatry; Wagner, 2012, p. 453-454). The work of Oscar Niemeyer as well as the projects from Hamburg are excellent examples of these processes and developments. They show how the visions of architects and their ideas of cultural and social living combined can shape the face of a whole city or nation.

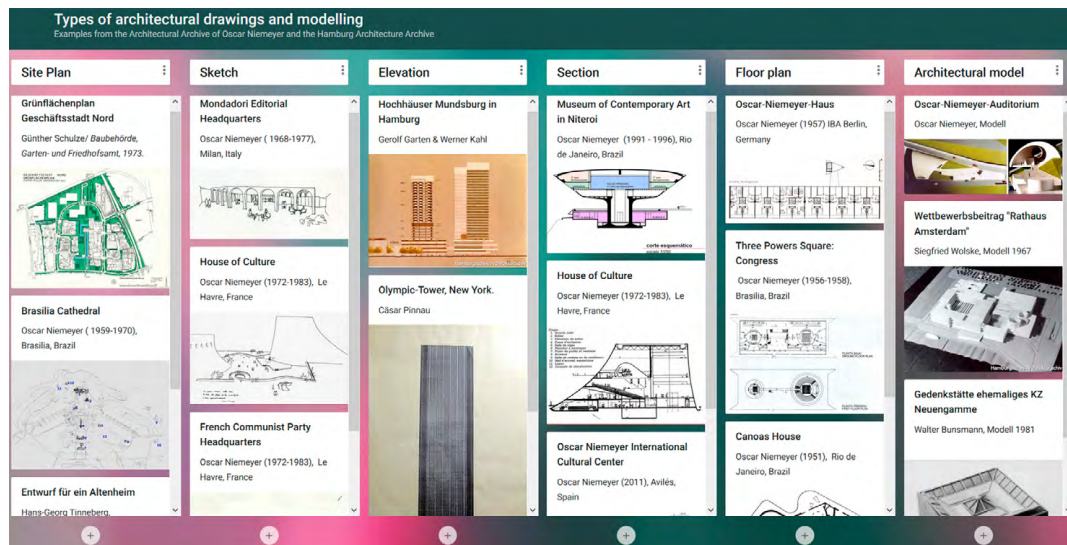


Figure 2 – Examples for traditional types of architectural drawings and modelling arranged on a digital pinboard made with padlet.com

PRELIMINARY PRACTICE: UNDERSTANDING TYPES AND PURPOSES OF ARCHITECTURAL DRAWINGS

Before the students start to explore and analyse the archival material, it is important that they are able to read the different types of architectural drawing methods and understand their purpose (Yee, 2012). To get familiar with this in a collaborative way, the students could be asked to search on preselected websites² for relevant (archival) material that represents the different types of (traditional) architectural drawings and modelling and arrange them with the appropriate definitions on a digital pinboard (Figure 2). Possible solutions could be:

² E.g.: <<https://en.wikiarquitectura.com/architect/niemeyer-oscar/>>; <<http://www.architekturarchiv.de/>>. Accessed on: 22 dec. 2018.

- Site plan: shows the whole context of a building including property boundaries, accesses to the site and nearby structures. It also gives an overview of already existing streets, close-by buildings (if any) parking lots, trees and plants.
- Sketch: rapidly executed freehand drawing. It is used as a quick way to record and develop an idea or a concept, not to communicate the principles of a design in a finished work (like detail drawing or architectural perspective drawings).
- Elevation: represents a view of a building seen (frontal) from one side, to describe the external appearance of a building, its façade, in a flat representation.
- Section: represents a vertical plane cut through the object, showing the spatial structure and proportions inside the building as well as the relationship between different levels.
- Floor plan: represents a horizontal plane cut through an object, showing the floor space and the arrangement of rooms in buildings at a particular level, including walls, stairs, windows and door openings or other features at that level.
- Architectural model: a physical representation of a structure, built to study aspects of an architectural concept, like the interaction of volumes or different viewpoints or to visualise a final design true to scale (Klant; Walch, 1993, p. 10-17).

CONCEPTUAL APPROACHES

One possible way to explore and understand the deeper meaning of design concepts employed by different architects is to analyse and reflect on the balance between usage and aesthetic aspects. Although the functional and formal aspects of a building cannot be separated from each other, it is helpful to differentiate between functional and artistic concepts. Functional concepts start from a logical purpose that solves a design problem whereas artistic concepts rely on other elements for inspiration, e.g. artworks, nature, rhythms or technology. Oscar Niemeyer, for instance, declared in his memories about his own inspirations – in contrast to the work of Le Corbusier, by which he got influenced:

I am not attracted to straight angles or to the straight line, hard and inflexible, created by man. I am attracted to free-flowing, sensual curves. The curves that I find in the mountains of my country, in the sinuousness of its rivers, in the waves of the ocean, and on the body of the beloved woman. Curves make up the entire Universe, the curved Universe of Einstein. (Niemeyer, 2000, p. 62)

On the one hand, artistic concepts look more original and creative, on the other hand these projects sometimes can become very expensive and controversial. The following two approaches allow to enter into both working methods. The third one is focusing on the mutations and developments of architectural concepts by belated interventions after their realization.

1. Conducting a design process under functional aspects in a case study

In architecture, a case study is a practice-based research method which could be done in a more or less holistic way. Its function is to analyse projects in relation to the complex dynamics of their context by using multiple sources of evidence (Sarvimaeki, 2017). This could include data collection, occupancy evaluations, sketching, creating diagrams, taking photos, studying reference buildings, collecting data and researching all the information that can be found on this special topic. The aim is to understand various aspects and information that must be considered while designing. It is not only a study of the final product, it is also a study of approach towards solving special problems in a number of ways by deciding which elements are needed and which are not.

1.1 Starting point

At first the students could be asked to classify the different buildings that are documented in both archives according to their using type (commercial, residential, industrial, educational, government, transport buildings etc.) and their main functions (sacred or profane, public or private, representative or social etc.). Criteria and the classifying categories must be introduced beforehand. After that, the students choose one building type (e.g. church, theater, high-rise residential or office building) which they want to analyse closer in a case study in tandems.

Then they could be instructed to interview different people (or users on-the-spot) to describe what they consider from this type of building in practice today.

1.2 Exercise

Having these user requirements in mind the student start to research and analyse all the information that the archives contain about the functional and occupancy aspects that were intended and considered by the architect for a special building and showcase them on an eye-catching presentation board.

Important things that could influence the use of a building are: existent and required space (e.g. in proportion to the human body), layout of the rooms, form (layers and outer shell), structure (columns, arches, roof), (people) circulation and accesses (vertical and horizontal), materials and colours, lighting, site analysis (connection of the building with its surrounding, climate, topography).

1.3 Evaluation

After presenting the information of the case study, the students could be invited to compare the architectural solutions with the requirements that are announced by the interviewed people or with reference buildings and discuss the benefits and disadvantages in this context. In addition they can develop ideas for corrections.

2. Reconstructing the design processes in a concept map

This approach is ideal for buildings that are characterized by a special form language (Figure 3). The extraordinary outer shell of a building could be the starting point for the

reconstruction of the design process in opposite order (Szepanski, 2015, p. 141-143). With the help of the different tools and documents of the architect, like sketches, models, plans, the students associate what could have been the basic idea or inspiration for the final building.

2.1 Starting point

To set the focus on the outer form of a building the students start with doodling famous buildings in Hamburg (or from Oscar Niemeyer) from imagination and letting them be guessed by their classmates afterwards (Figure 4).

2.2 Exercise

The students choose a building that is represented in the archive, research the original documents that are stored there and use them to reconstruct the designing process backwards step by step. By doing this they fill in the missing links with their own ideas, e.g. by inventing and producing additional or alternative models, material or colour studies as well as sketches or texts that clarify in a more or less fictive way which reference objects, impressions or topics could have inspired the architect by finding and developing the final form, the façade or other details of the chosen building.

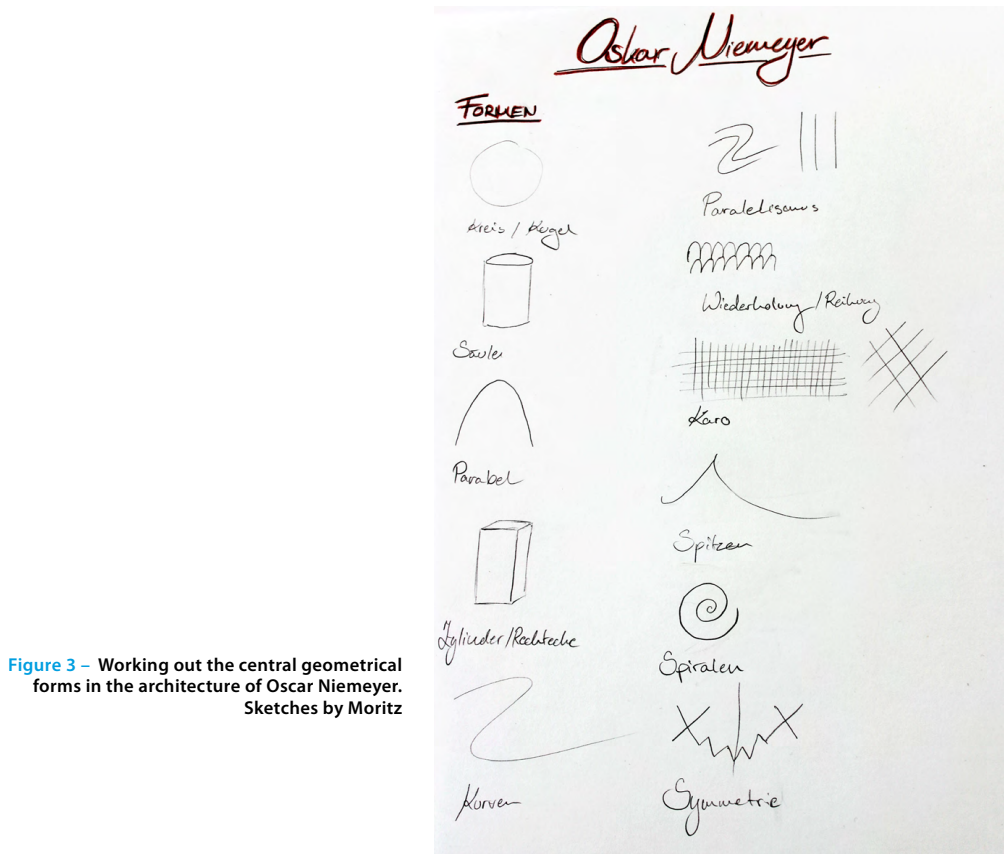


Figure 3 – Working out the central geometrical forms in the architecture of Oscar Niemeyer. Sketches by Moritz

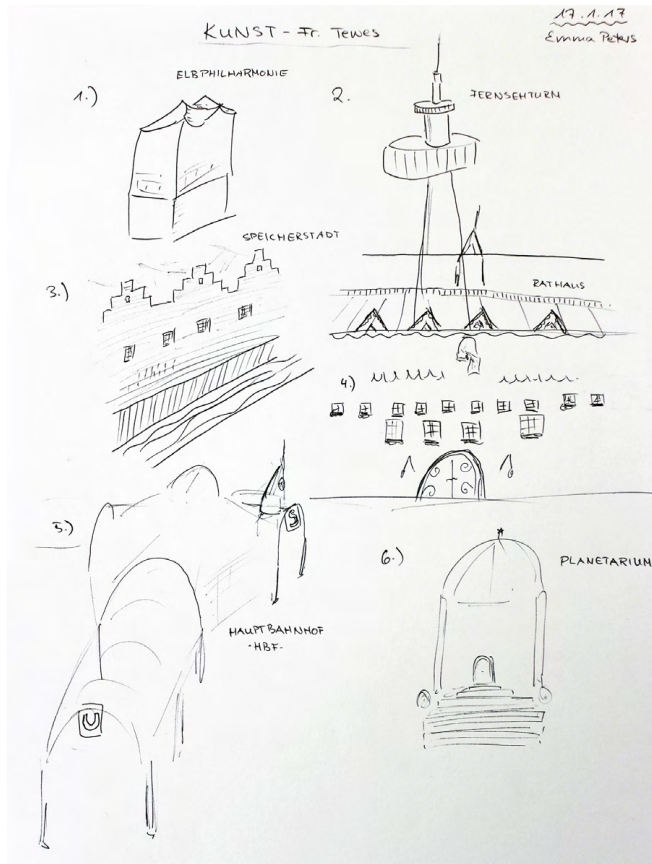


Figure 4 – Outline sketches by Emma

2.3 Presentation

The students document, structure and communicate all the ideas, information, associations, alternatives and variations that they have found during the reconstruction process either in form of an Iconic Concept Map (Penzel, 2016), which allows to show the idea development as process at a glance, or in form of diary, which helps to reconstruct and showcase the design process in a more linear, detailed and stepwise way.

3. Documenting what happens with architectural concepts after their realization

Over the years, many historical buildings were modernized, redesigned or completely demolished because of changing requirements in town planning and land use (e.g. due to urban renewal trends like sustainability aspects, designing accessible and universal spaces or the development of population and tourism). In Hamburg, the mutation of the “Kaispeicher A”, a warehouse designed by Werner Kallmorgen between 1962-1966, to the Elbphilharmonie, a concert hall designed by the architecture firm Herzog & De Meuren and inaugurated in 2017, is a spectacular and representative but not the only example for these changing processes. These developments could be figured out by comparing

the original architectural design materials from the archives with the appearance of the building at present day.

3.1 Starting point

In the first step the students visit a building that is represented in the archive and document it as detailed as possible by taking pictures or producing videos.

3.2 Exercise

In the second step the students compare their material with the original documents of the building that are stored in the archive and identify interventions or changes that have been done afterwards. The results could be reported in form of an article for a magazine that portrays and discusses this development with its benefits and disadvantages. In a more creative way, the students can write dialogues or lead interviews to illustrate the reasons that have made the architectural interventions necessary.

In case the building does not exist anymore it is also possible to write a fictive description inspired by the material the students have researched in the archive or a diary entry of a person who has visited this building in former times.



Figure 5 – Photocollage by Lara and Marie. It showcases the modernization of the Hamburg Underground from 1960 till today by comparing archival material from the Hamburg Architecture Archive with own research material on a case study board

3.3 Evaluation

The articles and literary products can be published on a blog or presented in form of a podium discussion where different interest groups (e.g. town planners, heritage experts, politicians, users) argue their point of view.

References

- BENJAMIN, Walter. The work in the age of mechanical reproduction. In: ARENDT, Hanna (ed.). *Illuminations* (trans. H. Zohn). New York: Harcourt, Brace & World, 1968. p. 219-253.
- GERALD, Allen. *Architectural drawing: the art and the process*. New York: Whitney Library of Design, 1981.
- GRAHAM, Margaret E.; BAILEY, Christopher. Digital images and art historians: Compare and contrast revisited. *Art Libraries Journal*, v. 31, n. 3, p. 21-24, 2006.
- HIBBEN, Yukki; CHENAULT, Wesley. Evocative objects: inspiring art students with archives. In: THEIMER, Kate (ed.). *Educational programs: innovative practises for archives and special collection*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2015. p. 157-172.
- HUBARD, Olga M. Originals and reproductions: the influence of presentation format in adolescents' responses to a Renaissance painting. *Studies in Art Education*, v. 48, n. 3, p. 247-264, 2007.
- ITAÚ CULTURAL. Oscar Niemeyer. Classics and unseen. 2014. Available at: <https://issuu.com/itaucultural/docs/niemeyer_livro_ing_pdf__issuu_>. Accessed on: 22 dec. 2018.
- KLANT, Michael; WALCH, Josef. Zeichnerische Planung/Modellbau. *Grundkurs Kunst: Architektur*, v. 3. Hannover: Schrödel, 1993.
- MACDONALD, Lindsay (ed.). *Digital heritage: applying digital imaging to cultural heritage*. Amsterdam: Elsevier, 2006.
- NIEMEYER, Oscar. *The curves of time: the memoirs of Oscar Niemeyer*. London: Phaidon, 2000.
- PENZEL, Joachim. *Iconic concept mapping: Mit Bildern Probleme lösen und erklären. Zu einer kreativen Form des Lehrens und Lernens in verschiedenen Unterrichtsfächern*. 2016. Available at: <http://www.integrale-kunstpaedagogik.de/assets/ikp_wb_1_penzel_iconic_coecept_mapping_2016.pdf>. Accessed on: 22 dec. 2018.
- REISEL BROWNING, Greta. Tablet and codex, side by side: pairing rare books and e-books in a special collections classroom. In: THEIMER, Kate (ed.). *Educational Programs: innovative practices for archives and special collection*. Lanham, 2015. p. 1-14.
- SARVIMAEMI, Marja. *Case study strategies for architects and designers: integrative data research methods*. Oxford: Routledge, 2017.
- SCHAFFNER, Ingrid; WINZEN, Matthias (ed.). *Deep storage: collecting, storing and archiving in art*. Munich, 1998.
- SHATRY, Barbara; WAGNER, Ernst. Architektur und Design. In: BOCKHORST, Hildegard; REINWAND, Vanessa-Isabelle; ZACHARIAS, Wolfgang (ed.). *Handbuch Kulturelle Bildung*. München: Kopead, 2012. p. 451-454.
- SHAW, Deborah; WAGELIE, Jennifer. Studying artworks and their digital copies: valuing the artist's aura. *International Journal of Education through Art*, v. 12, n. 1, p. 57-69, 2016.

SZEPANSKI, Susanne. *Architektur Werkstatt*. Lehrmaterial für den Unterricht im Fach Kunst. Braunschweig: Schroedel, 2015.

YEE, Rendow. *Architectural drawing: a visual compendium of types and methods*. 4th edition. Wiley, 2012.

Recebido em 31/12/2018
Aprovado em 19/2/2019

EXPERIMENTANDO COM ARQUIVOS A RECRIAÇÃO DE *DOUBLE* E *DON'T, JUAN* DE CONSTANÇA CAPDEVILLE

Experimenting with archives

The recreation of *Double and Don't, Juan* by Constança Capdeville

Experimentando con archivos

La recreación de *Double e Don't, Juan* de Constança Capdeville

ALFONSO BENETTI | Investigador doutorado do Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md) da Universidade de Aveiro, Portugal | alfonsobenetti@ua.pt

MÓNICA CHAMBEL | Mestranda em Música na Universidade de Aveiro, Portugal | monica.sa.chambel@gmail.com

HELENA MARINHO | Professora auxiliar no Departamento de Comunicação e Arte e investigadora integrada do INET-md da Universidade de Aveiro, Portugal | helena.marinho@ua.pt

RESUMO

Este artigo consiste em uma descrição analítica do projeto de recriação das obras *Double* e *Don't, Juan* de Constança Capdeville, realizado através de uma abordagem musicológica, etnográfica e experimental baseada em trabalho de arquivo e pesquisa coletiva em estúdio. Os resultados incluíram a criação de suportes para a organização e sistematização de conteúdos integrados à componente criativa/performativa das obras.

Palavras-chave: pesquisa de arquivo; restauração/recriação de fontes musicais; experimentação artística; teatro musical; Constança Capdeville.

ABSTRACT

This article consists of an analytical description of a recreation project of the works *Double* and *Don't, Juan* by Constança Capdeville, undertaken through a musicological, ethnographic and experimental approach based on archival work and collective studio research. Results included the creation of supports for the organization and systematization of contents, integrated with the creative/performative component of the works.

Keywords: archive research; restoring/recreating musical sources; artistic experimentation; musical theatre; Constança Capdeville.

RESUMEN

Este artículo consiste en una descripción analítica del proyecto de recreación de las obras *Double* y *Don't, Juan* de Constanza Capdeville, realizado a través de un enfoque musicológico, etnográfico y experimental basado en trabajo de archivo e investigación colectiva en estudio. Los resultados incluyeron la creación de soportes para la organización y sistematización de contenidos integrados al componente creativo/performativo de las obras.

Palabras clave: investigación de archivos; restauración/recreación de fuentes musicales; experimentación artística; teatro musical; Constança Capdeville.

INTRODUÇÃO¹

A preservação em arquivo de conteúdos musicais requer hoje em dia valências que extravasam o mero tratamento documental de partituras e outros tipos de materiais musicais. No que diz respeito à música erudita dos séculos XX e XXI, levantam-se questões específicas adicionais, envolvendo tanto a preservação e restauro de materiais musicais eletrônicos associados – ou não – a música acústica, como a recriação de elementos de natureza cênica eventualmente envolvidos nas performances originais. Bosma (2017, p. 228) destaca, nesse contexto, música com as seguintes características: “interdisciplinar, exclusivamente baseada em performance, participativa, em formato de instalação, com eletrônica ao vivo, improvisada, com instrumentos ou equipamentos especialmente construídos para o efeito”,² ou seja, formatos que são particularmente penalizados, em termos de conhecimento e disseminação, pela obsolescência dos equipamentos e suportes que sustentavam a sua componente eletrônica, ou pela falta de registros ou descrições da componente cênica dessas performances.

A preservação de música mista, eletroacústica ou eletrônica do século XX é precisamente um dos campos que tem gerado mais interesse em pesquisas recentes, dadas as dificuldades ou mesmo a total impossibilidade de recriação de várias obras, não obstante serem de composição por vezes até bastante recente. A performance dessa música é frequentemente comprometida pela obsolescência de hardware e software associados, e pelos problemas ligados à sua conservação e restauro, tanto a nível dos equipamentos de reprodução de conteúdos eletrônicos de áudio, cujo fabrico é descontinuado ou que já não são operacionais, como a nível dos próprios suportes desses conteúdos. Uma parte significativa de conteúdos eletrônicos de obras do século XX, em suporte de fita magnética, por exemplo, está perdida ou já não é recuperável, dada a falta de restauro ou digitalização atempada.

A necessidade de estabelecimento de protocolos fiáveis e sustentáveis para a preservação do património áudio eletrónico tem sido discutida em especial nas últimas duas décadas por vários pesquisadores (cf. Bari et al., 2001; Cuervo, 2011) que, tanto no domínio da musicologia como da tecnologia, se têm dedicado à recuperação deste património. Destacam-se trabalhos que abordam o repositório de criadores específicos, como, por exem-

1 Esta investigação foi financiada pelos seguintes projetos: “Euterpe unveiled: women in Portuguese musical creation and interpretation during the 20th and 21st centuries”, financiado pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER) através do COMPETE 2020 – Operational Programme for Competitiveness and Internationalisation (POCI), e por fundos nacionais, através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) no âmbito do projeto POCI-01-0145-FEDER-016857; “Experimentation in music in Portuguese culture: history, contexts and practices in the 20th and 21st centuries”, projeto cofinanciado pela União Europeia, através do POCI, na sua componente ERDF, e por fundos nacionais, por meio da FCT; e por fundos nacionais através da FCT, I.P., no âmbito da celebração do contrato-programa previsto nos números 4, 5 e 6 do artigo 23 do decreto-lei n. 57/2016, de 29 de agosto, alterado pela lei n. 57/2017, de 19 de julho.

2 Todas as traduções de citações são de responsabilidade dos autores deste artigo.

plo, a pesquisa de Cuervo (2011) sobre a obra de Salvatore Martirano, ou de Bosma (2017) sobre três compositores holandeses. Estes estudos tentam colmatar lacunas decorrentes da falta de registros relativos a procedimentos tecnológicos de criação e implementação performativa, mas existe também pesquisa recente que aponta para a necessidade de documentação exaustiva dos processos de produção, tanto a nível de agentes humanos como não humanos, como é o caso dos trabalhos de Boutard e Guastavino (2012a, 2012b). Os protocolos de documentação propostos podem também ser adaptados para a performance de obras em casos em que essas lacunas tornaram impraticável a utilização dos conteúdos eletrônicos originais na performance. Não obstante a identificação dos problemas por estes estudos, é notório que uma parte significativa de conteúdos eletrônicos de obras musicais do século XX se perdeu ou permanece em condições de armazenamento ou preservação deficitárias. Em muitos casos isso leva a que a performance de algumas obras mistas (com componentes acústicos e eletrônicos) seja extremamente complexa, constituindo assim uma tarefa desafiadora para os *performers*, como salientado também por estas pesquisas.

Em Portugal, os conteúdos de criação musical mais afetados por esses problemas são sobretudo as obras de compositores da segunda metade do século XX ligados a abordagens performativas e composicionais experimentais, como Jorge Peixinho (1940-1995), Clotilde Rosa (1930-2017) e Constança Capdeville (1937-1992). As pesquisas relativas à problemática da preservação de conteúdos musicais eletrônicos são extremamente recentes em Portugal, e incidem precisamente sobre o repertório destes compositores (Magalhães, 2016; Nogueira; Pires; Macedo, 2016; Pires; Magalhães; Nogueira, 2018). No entanto, decorre também da análise destes trabalhos a constatação de que, embora tenha sido identificado um número significativo de casos em necessidade de estudo e feito um mapeamento adequado da situação presente, não existem estudos de musicologia aplicada que proponham protocolos performativos que viabilizem a recriação de obras com recursos eletrônicos ou cênicos em falta total ou parcial. Como referido por Pires et al. (2018, p. 358), remetendo para esforços recentes de preservação desse patrimônio em Portugal, “estas estratégias e métodos, baseados em modelos internacionais, requerem adaptação às características específicas do contexto musical e social português”. Acresce também o fato desses estudos incidirem sobretudo nas questões de recuperação e preservação dos materiais eletrônicos, sendo que a componente cênica, que coloca questões igualmente pertinentes, é menos abordada.

A este nível, destaca-se o trabalho de Serrão (2006), que propõe roteiros descritivos da ação para algumas das obras de “teatro-música”³ de Constança Capdeville, como única publicação que aborda a componente cênica neste tipo de obra, com base em entrevistas realizadas com a compositora. No entanto, é necessário ressaltar que o formato de descrição adotado carece de informações detalhadas no que toca à temporalidade e sequencialidade das ações performativas. Consequentemente, a adaptabilidade desses roteiros para

3 O termo foi utilizado pela própria Constança Capdeville em preferência ao termo “teatro musical”.

situações de ensaio e performance não é linear, já que levantam problemas de implementação que requerem pesquisa adicional. Nesse sentido, a prática artística experimental baseada nas fontes do espólio da compositora torna-se fundamental para a recriação dessas obras.

EM BUSCA DE CONSTANÇA

Este artigo descreve uma pesquisa focada em duas obras paradigmáticas de “teatro-música” de Constança Capdeville que combinam conteúdos musicais acústicos e eletrônicos com elementos cênicos: *Double* (1982) e *Don’t, Juan* (1985). Pretende-se, a partir destes dois estudos de caso, discutir um projeto que partiu de materiais de arquivo preexistentes – mas também de materiais recém-descobertos e identificados pelos autores deste trabalho – de forma a propor um protocolo baseado no contraponto entre pesquisa arquivística e experimentação artística (Assis, 2015) como forma de interagir com esses materiais e recriar estas obras.

Pianista, compositora, percussionista e investigadora, Constança Capdeville nasceu em Barcelona, mas estabeleceu-se com a família em Portugal em 1951. Dedicou-se desde cedo à composição, atividade que a ocupou em particular a partir de 1969, ano da estreia de *Diferenças sobre um intervalo* para orquestra de câmara. A sua produção integra gêneros variados, desde música orquestral a música de câmara, incluindo também música para cinema e teatro. Fundou o grupo ColecViva em 1985, com o qual desenvolveu projetos de “teatro-música” que constituem uma marca paradigmática do seu estilo e da sua visão criativa (Serrão, 2006). Constança, segundo Serrão (1996, p. 52),

não gostava da designação de *teatro musical*, preferindo a de *teatro-música* mas, durante os anos 80, aceitou-a, por exemplo, em relação à sua obra *Don’t Juan*. Mais tarde, contudo, referia que a sua fase de T. M. estava ultrapassada pois entendia ter chegado a uma síntese na escrita que não se enquadrava mais nesses termos, embora todos os ingredientes estivessem nela integrados.

As suas obras de teatro musical inscrevem-se nas tendências de criação da segunda metade do século XX, demonstrando um foco deliberado na inovação artística, tanto a nível da performance como a nível dos conteúdos. Duas das características mais marcantes deste período, aliás, prendem-se com a utilização de elementos eletrônicos que permitiram, como referido por Nogueira et al. (2016, p. 194), a “incorporação e produção de novas sonoridades”, e também a assimilação de elementos provenientes de outras artes nas obras musicais, nomeadamente das artes plásticas, da dança e do teatro. Sob esse olhar são criadas obras dotadas de um certo grau de experimentalismo e complexidade no que toca a meios e inteligibilidade. Esses novos elementos tornam mais complexo o processo de recriação das obras, levando a que muitas delas fossem performadas apenas quando da sua estreia, como é o caso de várias obras de Constança Capdeville.

A revisitação às obras *Don't*, *Juan* e *Double*, descrita neste artigo, envolveu uma abordagem musicológica, etnográfica e experimental baseada em trabalho de arquivo e pesquisa coletiva em estúdio. Circunscritos a esta revisitação, estiveram também associados objetivos adjacentes: fomentar a reconstrução e registro de obras paradigmáticas do experimentalismo na música portuguesa do século XX; sistematizar e revitalizar ações de recriação experimental no contexto do “teatro-música” de forma a que sirvam de modelo para outras experiências; e promover o estudo, a preservação e a disseminação de obras representativas do contexto musical experimental de Portugal na segunda metade do século XX.

As questões de investigação foram: 1) como sistematizar conteúdos musicológicos com vista à sua integração posterior em contextos de performance experimental?; e 2) como integrar esses conteúdos de arquivo, seguindo uma abordagem arqueológica (Foucault, 1987) e métodos experimentais (Assis, 2015), de forma a estabelecer protocolos e procedimentos para a reconstrução de obras mistas?

No que concerne ao caso em estudo, foi determinado que a recriação dessas obras não poderia estar limitada à análise e criação de materiais musicográficos de natureza prescritiva, ou ao restauro de materiais de áudio e sua integração literal numa produção que se pretendia inspirada pelo espírito de rebeldia e criatividade que pautou a ação artística de Constança Capdeville. Daí decorreu a elaboração de um desenho de estudo integrando metodologias de cariz musicológico, etnográfico e performativo, com o intuito de confirmar a sua aplicabilidade nesse contexto. Os métodos aplicados foram implementados ao longo de três fases. Na fase preparatória, realizou-se pesquisa de arquivo, organização, análise e adaptação dos materiais com vista à performance da obra. A fase de implementação incluiu trabalho coletivo de estúdio, envolvendo experimentação com os materiais recolhidos e criados, de forma a estabelecer um repositório de práticas performativas (fixas ou improvisatórias). Por fim, a terceira fase consistiu no registro e sistematização dos métodos artísticos, teóricos e experimentais aplicados, e dos respectivos resultados.

Nesse sentido, o texto que se segue fará a descrição deste percurso de diálogo entre arquivos e performance experimental, identificando inicialmente os conteúdos disponíveis, descrevendo os formatos desenvolvidos para a sua implementação prática, e, por fim, discutindo a pertinência dos protocolos adotados e sua aplicabilidade em contextos performativos.

CONSTANÇA: ESTUDOS/OBRAS

A pesquisa especificamente relacionada com Constança Capdeville é ainda escassa, e inclui, para além dos trabalhos de Serrão (2006, 2010), alguns artigos relativos à problemática da inventariação e restauro de conteúdos eletrônicos, acima referidos. Em 2012, no âmbito da celebração do 75º aniversário do nascimento de Constança Capdeville, o Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa (mpmp) homenageou a compositora, dedicando-lhe o número seis da revista *Glosas*, com tributos de colegas de profissão e ex-alunos, que constitui uma importante fonte de conhecimento relativa à sua *persona*.

Referindo as considerações da compositora sobre a sua música, Ferreira especifica:

Constança considerava a música como uma via de comunhão na descoberta e na consciencialização pessoal, e não como uma via de massificação ou de renúncia da irredutibilidade individual. [...] As obras de Constança transmitem-nos essa atitude ao incorporar características sociologicamente significantes que acolhem quatro ideias fundamentais [...]: (1) participação, (2) autonomia, (3) maximização informativa, e (4) permeabilidade. (Ferreira, 2012, p. 21)

Azevedo, por outro lado, relembra que a flexibilidade e a liberdade de muitas das suas partituras eram paradoxais pois “todas as passagens que exigiam improvisação, controlada ou não, eram ‘vigias’ [...] até que a nossa atitude a deixasse satisfeita e a levássemos a sério” (Azevedo, 2012, p. 18). O seu colega do *ensemble* ColecViva, António de Sousa Dias, relembra, ainda na mesma publicação, que muitas das obras da compositora não se apresentam apenas sob a forma de partitura, uma vez que o “conjunto de referências mobilizadas ultrapassa largamente o quadro musical”. Também segundo Sousa Dias, “Constança considerava que (a) utilização de materiais musicais e extramusicais (situações de dança, movimento, teatro, vídeo e outros) constituíam materiais com o mesmo valor de elementos musicais tradicionais” (Dias, 2012, p. 33).

Constança Capdeville considerava que

o teatro musical é um momento de evolução virado, nos anos 60, para o lado instrumental e que conheceu posteriormente um desenvolvimento notável; é um teatro de imagens porque corresponde àquilo que cada criador quer e vê. As situações expressivas tornam-se cada vez mais complexas pela interpenetração do movimento, do teatro e da música. (Capdeville apud Serrão, 2012, p. 37)

Pensava, assim, que a música devia ser “trazida ao público de uma outra maneira e o teatro também e a poesia também e o movimento e a dança, portanto chegou o momento em que estamos todos a trabalhar para o mesmo”.⁴

O espólio da compositora foi doado à Biblioteca Nacional de Portugal em 2012, e integra a coleção de música da instituição. Neste acervo encontram-se partituras e materiais diversos, que constituem uma fonte essencial para o conhecimento da obra, estilo e contexto da compositora. É o caso dos suportes eletrônicos, como fitas magnéticas: a conservação informal dessas fitas por mais de duas décadas em casa de Janine Moura, amiga de Constança, levou à degradação das mesmas, tendo algumas (nomeadamente as de *Don't*,

⁴ Transcrição de excerto de entrevista concedida por Constança Capdeville em *Percursos da Música Portuguesa - Constança Capdeville*, apresentado por Jorge Matta e realizado por Nuno Garcia para a RTP1, 12 de novembro de 2008.

Juan) sido apontadas como perdidas em publicações recentes (Magalhães; Pires, 2017). Encontram-se neste acervo pastas relativas a obras específicas, nomeadamente aquelas referentes a teatro musical com partituras, notas, roteiros, imagens e textos de apoio, muitas vezes fragmentados, e que são “utilizados de formas diferentes, de acordo com as obras em que a compositora os vai inserindo” (Serrão, 2012, p. 38). Nesse contexto, os apontamentos anotados em algumas das partituras constituem importantes fontes de informação para a construção de uma visão global das peças, já que as partituras frequentemente apresentam indicações confusas.

Pela dispersão das informações constantes nos materiais existentes, a reconstrução das obras teatrais com música de Constança Capdeville obriga necessariamente ao conhecimento do seu acervo quanto a esta tipologia. Serrão (2006, p. 21) lista 14 obras de “música/teatro” de acordo com quatro designações propostas pela pesquisadora: na categoria de “teatro musical”, *Mise-en-Requiem* (1979), *Memoriae, Quasi Una Fantasia I* (1980), *Double* (1982), *Don’t, Juan* (1985), *Memoriae, Quasi Una Fantasia II* (1986); como “música para o teatro”, *Molly Bloom* (1981), *Filhos de um Deus Menor* (1985), *Pílades* (1985), *Muito Barulho por Nada* (1990); na categoria “espectáculos cénico-musicais”, *Vamos Satiear I, II, III* (1979-1985), *Fe...de...ri...co* (1987), *The Cage, Comemoração do Não-centenário de John Cage* (1988), *Wom, Wom, Cat(h)y* (1990); finalmente, a última categoria, “Palavras por Dentro” (projeto de Constança em colaboração com o poeta e ator Manuel Cintra), inclui *Conversa entre um Contrabaixo e uma Inquietação* (1990), *La Prose de Transsibérien et de la Petite Jeanne de France* (1988), *Silêncio, Depois* (1990). Algumas destas obras incluem conteúdos de música eletrônica (em suporte de fita magnética), que interagem com as partes instrumentais/vocais. Estas obras de teatro musical destacam-se no contexto experimental português, nomeadamente em relação aos seus contemporâneos Jorge Peixinho e Clotilde Rosa, pela singularidade da sua abordagem artística interdisciplinar, e pela opção de envolver um grupo integrando *performers* de diversas áreas de criação, e não apenas circunscritos à interpretação musical.

A performance das obras de “teatro-música” de Constança Capdeville levanta vários problemas, tanto no que diz respeito à dificuldade de localizar os conteúdos eletrônicos, como em relação à abordagem performativa das partituras existentes. De acordo com Magalhães,

na ausência da fita, mesmo quando a partitura existe, torna-se difícil uma reprodução na íntegra da obra porque a gravação em fita magnética, no contexto das obras de música mista, adquire um carácter de instrumento, logo é indispensável ter essa gravação por esta ser um elemento inerente à composição. (Magalhães, 2016, p. 273)

Enquanto a consulta dos materiais escritos, como partituras, notas, textos de apoio, na Biblioteca Nacional de Portugal, é de fácil acesso, já a sua interpretação, condicionada pelo acesso a alguns conteúdos e informações total ou parcialmente perdidos, é de abordagem mais complexa.

Sérgio Azevedo, compositor e antigo aluno de Constança Capdeville, chama a atenção para a dificuldade de reconstrução das obras da compositora, dada a especificidade e singularidade dos processos, materiais, instrumentos e equipamentos utilizados, somados a um certo nível de improvisação e indeterminação deste tipo de repertório, e a inadequação da notação convencional. Este fato, aliado à falta de registros audiovisuais das obras, dificulta a tarefa de preservação e recriação dos repertórios:

Será um trabalho monumental recriar essas obras, esses *happenings* inimitáveis cujas partituras estão cheias de indicações manuscritas, de cores e setas, de instruções só vagamente precisas (os intérpretes não só sabiam já o que a Constança queria como ela preferia muitas vezes instruí-los verbalmente, pelo que as partituras continham mais símbolos e grafismos com função de *aide-mémoires* do que verdadeiras instruções para neófitos). Publicar um dia esses trabalhos, para que estes possam ser novamente vistos por um novo público, será, pois, como reconstituir um complexo *puzzle*. (Azevedo, 2012, p. 17)

Nesse mesmo sentido, Dias sublinha a necessidade de preservação de memórias relativas à performance de obras contemporâneas. No caso específico de Constança Capdeville, o autor refere que:

O desaparecimento prematuro da Constança, a par de uma ausência de política de edição musical consistente em Portugal, não permitiram a preparação dos materiais para publicação de forma inequívoca. [...] Por esta razão, todo o recolher de memórias relativas ao seu trabalho me parece uma tarefa importante e daí, por exemplo, a necessidade de proceder a registos videográficos sempre que surge a oportunidade de repor em cena alguma obra da Constança. (Dias, 2012, p. 35)

Em suma, os aspectos apontados por estes autores não se prendem apenas com questões de preservação e restauro de conteúdos eletrônicos, mas também com aspectos relacionados à recriação de obras que integram componentes cênicas, improvisatórias e experimentais.

DOUBLE (1982) & DON'T JUAN (1985)

Double para voz, piano, violoncelo, dois percussionistas (jogadores de xadrez), coro mudo, fita magnética e luzes encontra-se dividida em prólogo, oito intervenções, epílogo e uma partida de xadrez, e foi encomendada pelo Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian. Teve a sua estreia a 3 de junho de 1982 nos VI Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, sob a direção da compositora. Posteriormente, foi apresentada apenas uma vez, em 2008, pelo grupo de música contemporânea Síntese, no Teatro Municipal da Guarda. A obra surge no caminho traçado por obras como *Mise-en-Requiem* (1979), *Memo-*

riae, Quasi una Fantasia (1980) ou *Esboços para um Stabat Mater* (1981) e apresenta duas linhas de força que a compositora explora: “a preocupação de fazer viver, e conviver, situações auditivas e visuais, e [...] de transformar aspectos essencialmente sonoros em visuais” (utilizando luz com função tímbrica, por exemplo), e a convergência de “várias interpretações do elemento tempo”, sobrepondo instantes, de forma a “criar uma dimensão de tempo vertical e não horizontal” (Capdeville, 1982, p. 1-2). Toda a obra é composta por jogos de duplos e opostos, desde o duplo cênico-musical até ao visual-sonoro, e apresenta-nos vários acontecimentos em simultâneo (nomeadamente um jogo de xadrez, efeitos de luzes e cenas musicais). A compositora escreveu, nas notas de programa, que a “concentração de elementos contraditórios, visuais e sonoros, e a convivência dos mesmos, [é] o ponto de partida principal para a concretização da teatralidade musical” (Capdeville, 1982, p. 2), questão central nas suas obras. Em *Double* são utilizados os seguintes textos: fragmento de um manifesto de Picasso (1935); jogo entre os textos “Voi ch’entrate [lasciate ogni speranza]” (*A Divina Comédia*, Dante Alighieri) e “Et facta est [lux]”; fragmentos de *L’Archangelisme Scientifique*, de Salvador Dalí; o texto “Something is happening / But you don’t know what it is / Do you, Mr. Jones” (“Ballad of a Thin Man”, Bob Dylan); fragmentos do poema “Fik Sik Fixus Sixus Cifixus Cificixus Crucifixus”;⁵ frases isoladas como “Rex Absconditur” e “Wo Bist Du”. A documentação pesquisada inclui – do espólio de Constança Capdeville – partituras, notas da compositora, notas de programa, roteiros, críticas, fotos e imagens, assim como a digitalização da fita magnética original.

Don’t, Juan, uma sátira próxima do teatro do absurdo, foi encomendada pela Secretaria de Estado da Cultura e teve a sua estreia nos IX Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, em maio de 1985, pelo recém-formado grupo ColecViva. “Anti-ópera” para voz, piano, contrabaixo, percussão, fita magnética, mimo, bailarino e luzes, apresenta-se como uma das obras de teatro musical mais paradigmáticas desse período. A obra é constituída por onze pequenas cenas, onze instantâneos nas palavras da compositora, divididas por uma Quase Abertura, nove Aberturas e uma Quase Introdução. A obra compõe-se de fragmentos de texto, “de música vocal e instrumental em direto e difundida, de jogo teatral, de mímica, de movimento, de luzes, de objetos de cena e de adereços, bem como de instrumentos utilizados como personagens ou elementos cenográficos”, como descreve Serrão (2006, p. 41). Os textos utilizados são excertos de obras de alguns dos escritores de eleição da compositora, sendo *O Mito de Sísifo*, de Albert Camus, o de maior relevância, pelo elevado número de conteúdos citados. São também utilizados excertos do libreto de Lorenzo Da Ponte para a ópera *Don Giovanni* de Mozart, *A Metamorfose de Narciso*, de Salvador Dalí, e o poema “An Anna Blume” de Kurt Schwitters, existindo ainda referências múltiplas ao surrealismo ao longo da obra. Esta obra é idealizada em torno dos mitos de Don Juan e Sísifo, uma dualidade que a compositora explica nas notas introdutórias à peça:

5 Não foi identificada a autoria do poema, presumindo-se que terá sido criado pela própria compositora.

Don Juan/Sísifo – a condenação (?) ao infinitamente recomeçado; mas também onde, entre cada uma destas maldições divinas, o Homem pode assumir a sua plena e mais natural das dimensões: a felicidade... que pensará Sísifo subindo a montanha e Don Juan no alívio angustiado no entreato de duas paixões? (Capdeville, 1985, p. 8)

Para além da sua estreia em 1985, *Don't, Juan* foi apresentado apenas uma vez, em 1986, sob direção da compositora, no colóquio O Fantástico na Arte Portuguesa Contemporânea realizado na Fundação Calouste Gulbenkian.

Em ambas as peças está presente uma componente lúdica que se expressa através das ações de palco, da desconstrução dos textos, dos gestos e coreografias implícitas ou explícitas na obra. Como afirmou Constança: "Ligo tudo à ideia de jogo. A arte é um jogo à escala muito grande. A vida é um jogo. Nós estamos neste momento a jogar. O amor é um jogo. A comunicação é um jogo. Tudo é um jogo. E o drama de assumir uma situação terrível pode ser feito através de uma jogada de bowling" (O som do silêncio, 1989, p. 18).

LINHAS DE TRABALHO PREPARATÓRIO

Como referido, uma etapa inicial do trabalho prendeu-se com o estudo e seleção de materiais de arquivo. Os conteúdos analisados estão reunidos em pastas na Biblioteca Nacional de Portugal, mas não existem listagens, quer institucionais, quer por parte de pesquisas anteriores, que sistematizem os itens constantes dessas pastas ou as correlações entre os mesmos. A esse nível, também se verificou que os roteiros propostos por Serrão (2006), mencionados anteriormente, não tomavam em conta, em vários casos, a existência de sequências predeterminadas de ações ou intervenções, ou a sincronia das mesmas, não permitindo a sua utilização como roteiro para a recriação das obras. Foi, portanto, necessário organizar as digitalizações dos conteúdos das pastas referentes às duas obras em subpastas com descritores específicos, nomeadamente referentes a tipologias de documentos (partituras, roteiros, textos, notas, imagens) e, no que concerne a partituras ou documentos com notação musical ou cênica, tipologias de intervenientes.

Na altura de iniciar os ensaios, foi decidido, face aos problemas levantados pelos roteiros de Serrão (2006), criar roteiros para intervenientes específicos no caso de *Don't, Juan*: voz, bailarino, contrabaixo, piano, luzes. Esta obra era mais complexa em termos de coordenação entre intervenientes, por evidenciar um carácter eminentemente teatral, e também a mais dispersa em termos de materiais, ao passo que, para *Double*, existe uma partitura, no sentido convencional do termo. No entanto, verificou-se também nesta fase que era essencial, para ambas as obras, a criação de um roteiro geral, de forma a identificar mais claramente as sincronias entre intervenções, quer musicais, quer cênicas, e permitir um trabalho externo de direção artística, que foi assegurado por um dos autores deste artigo. Pela sua natureza aberta, estes roteiros gerais foram sendo alterados em simultâneo com o desenvolvimento do trabalho de estúdio, pelo que a sua descrição será feita na sequência.

Outro aspecto importante da recriação das obras envolveu o trabalho com as faixas de áudio. De um total de cerca de sessenta fitas magnéticas conhecidas, apenas vinte se encontravam no espólio da compositora na altura da doação à Biblioteca Nacional de Portugal. Durante os contatos realizados com Janine Moura, depositária do espólio anteriormente à doação, foi fornecida aos autores deste artigo uma pasta em formato digital sem descritores que, segundo a própria, deveria “ter por aí algumas coisas da Constança mas não sei o quê, é a pasta com o nome dela”.⁶ Inquirida sobre a origem da pasta, Janine Moura referiu não se lembrar do seu conteúdo nem de quem a coligiu. A pasta continha materiais diversos, a maioria ainda não identificada, nomeadamente partituras de obras de Constança Capdeville e várias faixas de áudio. Estas faixas são extremamente diversificadas e contêm gravações das suas performances como instrumentista, de concertos com obras de outros autores e digitalizações não identificadas, mas que poderão ser faixas magnéticas criadas por Constança Capdeville. Será necessário, futuramente, confrontar a informação sonora existente nas faixas com outras já inventariadas a partir de indicações presentes nos suportes, e com as partituras existentes, para que seja possível identificar todos os materiais. No entanto, foi possível encontrar as fitas de *Double* e de *Don’t, Juan* entre os materiais cedidos.

A digitalização de áudio encontrada para *Don’t, Juan* apresentava problemas, que foram analisados com a colaboração de um produtor de áudio. A baixa qualidade sonora da digitalização encontrada poderá dever-se a dois fatores: 1) a digitalização poderá ter sido realizada numa fase de alguma degradação da fita original; e 2) terá sido aplicada uma taxa de compressão que anulou totalmente uma gama de frequências de registro agudo e causou distorção digital no resultado final. Para além disso, a digitalização apresentava um nível de ruído excessivo, pelo que foi feita a remoção desse ruído com o *software* iZotope RX Audio Editor (v. 5), e aplicado um filtro (*low-pass filter*), para compensar ruídos de distorção resultantes da conversão digital. Conseguiu-se um resultado final aceitável em termos de qualidade de áudio, que determinou, no caso de *Don’t, Juan*, a decisão de usar em performance os conteúdos eletrônicos criados por Constança Capdeville.

Com referência a *Double*, foram encontradas duas digitalizações de áudio com conteúdos diferenciados. Neste caso, confrontando o áudio com a partitura, foi possível constatar que os dois pertenciam efetivamente à obra. Dada a baixa qualidade sonora e a separação de elementos simultâneos em arquivos distintos, foi necessário limpar, misturar e equalizar a digitalização com a colaboração de um produtor de áudio. No entanto, a análise dos materiais revelou que existiam elementos identificados na partitura como sendo gravações que não constavam no conjunto das digitalizações em áudio. Dessa forma, foi necessário proceder à gravação dos mesmos em estúdio e, posteriormente, misturá-los entre si, ou com faixas originais, de forma a corresponderem às indicações da partitura. O

⁶ Transcrição de entrevista realizada em março de 2018, na casa de Janine Moura, em Caxias (Portugal). O acervo de Capdeville, até à altura da doação, encontrava-se à guarda de Janine Moura que, pela sua proximidade à compositora, é uma das fontes mais importantes de informação sobre Constança Capdeville.

trabalho de gravação de excertos em falta foi realizado em três sessões de estúdio: 1) gravação dos excertos de piano envolvendo técnicas estendidas (utilização de metais, vidros e plásticos sobre as cordas; toque pinçado e percussivo sobre as cordas e dentro da caixa de ressonância do instrumento); 2) gravação dos excertos de violoncelo; e 3) gravação dos excertos de canto/voz. Por fim, o resultado final de preparação do material de áudio para a performance do *Double* envolveu a utilização de conteúdos eletrônicos originais criados pela compositora na década de 1980, o uso de elementos gravados no decorrer do presente projeto, e a mistura de elementos originais com excertos atuais – uma interação entre presente e passado que corroborou a criatividade e experimentação artística característica do trabalho em questão.

A ORGANICIDADE DA PERFORMANCE ARTÍSTICA: DA ELABORAÇÃO DOS "ROTEIROS ABERTOS" ÀS OPÇÕES ARTÍSTICAS

A implementação do projeto de recriação das duas obras, com o objetivo de as exibir em simultâneo em apresentações públicas que ocorreram em dezembro de 2018, foi realizada em sessões de trabalho coletivo em estúdio, que tiveram lugar entre setembro e novembro do mesmo ano. O trabalho de arquivo prévio, assim como a existência de partituras e roteiros parciais, permitiu o início deste processo, que exigiu a consulta e um diálogo permanente com os conteúdos criados por Constança, tanto aqueles constantes do seu acervo na Biblioteca Nacional de Portugal, como os materiais da coleção privada de Janine Moura.

No caso de *Double*, não existem registros de vídeo que permitam um contato mais direto com a obra, mas a gravação de vídeo de *Don't, Juan* foi importante para perceber algumas das ideias da compositora, assim como as linhas e conceitos principais que a guiavam na construção dos espetáculos de teatro musical. No entanto, ficou claro também que algumas opções a nível cênico nessa obra requeriam adaptação: o desenho de luz, por exemplo, descrito em algum detalhe nas notas da compositora, e que foi criado em colaboração com Orlando Worm, não se adaptava totalmente quer aos espaços disponíveis, quer aos equipamentos existentes hoje em dia. Os materiais do acervo da compositora, como referido anteriormente, são também de difícil interpretação no que diz respeito à sincronia entre os agentes envolvidos na performance (musical e cênica), som gravado e luz. Nesse sentido, foi necessário desenvolver materiais de apoio ao trabalho de estúdio que incorporassem (de forma sincronizada) os elementos dispersos nas diversas fontes e que, ao mesmo tempo, fossem compatíveis com a transformação e recriação dos mesmos enquanto ação transversal ao processo exploratório de recriação.

Dessa forma, foram elaborados “roteiros abertos” – documentos direcionados à sistematização de elementos performativos determinados e indeterminados dispersos nas diversas fontes e documentos, de forma a que pudessem ser problematizados, testados, discutidos e alterados através da experimentação artística em estúdio em função da atribuição de significados inerentes a cada uma das ações envolvidas na performance.

Concretamente, os “roteiros abertos”, para além de incluírem excertos dos conteúdos do acervo da compositora na Biblioteca Nacional de Portugal, incorporaram os resultados da experimentação de materiais e conteúdos realizados pelo coletivo do grupo durante a etapa de implementação, com o objetivo de testar, transformar e adaptar os materiais e criar um repositório de práticas performativas fixas ou improvisatórias como base para a interpretação e montagem da peça – uma ação amplamente dependente da interação e *feedback* mútuo entre os membros do *ensemble*. Complementarmente, a flexibilidade e indeterminação incorporadas ao registro destes roteiros abertos também foram compatíveis à natureza exploratória da produção artística atrelada a este trabalho. Dessa forma, os “roteiros abertos” consistiram em um mecanismo imprescindível no sentido de facilitar o processo de recriação (experiência com materiais), ensaio e montagem das obras.

As fontes documentais para a elaboração dos roteiros foram as seguintes, para cada uma das obras:⁷

Don't Juan:

1. partituras autógrafas (contendo partes avulsas e orientações cênicas, com rasuras). Espólio de Constança Capdeville, Biblioteca Nacional de Portugal;
2. roteiro autógrafo (com indicações de desenho de luz, muitas vezes rasurado e/ou de difícil interpretação e leitura). Espólio de Constança Capdeville, Biblioteca Nacional de Portugal;
3. recortes de imagens relacionadas com a obra (imagens a serem projetadas, poses para os *performers*). Espólio de Constança Capdeville, Biblioteca Nacional de Portugal;
4. cópias integrais dos textos utilizados na obra. Espólio de Constança Capdeville, Biblioteca Nacional de Portugal;
5. fita magnética digitalizada. Coleção particular de Janine Moura;
6. gravação em vídeo da performance da obra, realizada pela Radiotelevisão Portuguesa. Coleção particular de João Pedro Mendes dos Santos;
7. notas de programa das duas apresentações da obra. Espólio de Constança Capdeville, Biblioteca Nacional de Portugal.

Double:

1. partituras autógrafas. Espólio de Constança Capdeville, Biblioteca Nacional de Portugal;
2. duas cópias manuscritas das partituras (contendo rasuras e apontamentos dos *performers*). Espólio de Constança Capdeville, Biblioteca Nacional de Portugal;
3. transparências das partituras autógrafas. Espólio de Constança Capdeville, Biblioteca Nacional de Portugal;
4. roteiro autógrafo (contendo na sua maioria indicações de desenho de luz, muitas

⁷ As fontes mencionadas não incluem datas, com exceção da capa da pasta de *Don't, Juan* (1984/1985) e da última página da partitura de *Double* (7 de maio de 1982).

- vezes rasurado). Espólio de Constança Capdeville, Biblioteca Nacional de Portugal;
5. recortes de jornais contendo críticas e notícias sobre a obra. Espólio de Constança Capdeville, Biblioteca Nacional de Portugal;
 6. foto de palco da performance. Espólio de Constança Capdeville, Biblioteca Nacional de Portugal;
 7. notas de programa da obra. Espólio de Constança Capdeville, Biblioteca Nacional de Portugal;
 8. duas fitas magnéticas digitalizadas com conteúdo diferenciado. Coleção particular de Janine Moura.

A partir das referidas fontes, o processo de construção dos “roteiros abertos” envolveu três etapas: 1) interpretação e comparação detalhada de todas as informações correlacionadas contidas nas diferentes fontes referidas; 2) identificação de pontos de sincronia e indeterminações no que diz respeito às ações performativas e elementos audiovisuais relacionados; e 3) registro físico do documento correspondente à estrutura básica das obras, preservando lacunas que permitissem a sua recriação e resguardando alternativas à natureza prescritiva habitual de contextos de representação performativa – incompatíveis com o carácter experimental do projeto artístico em questão.

Os dois “roteiros abertos” foram redigidos coletivamente à mão, em formato A3, com recurso à colagem de recortes de fotocópias dos documentos originais (excertos de partituras, indicações específicas da compositora, figuras etc.) e alterados no decurso do processo de experimentação em contexto de trabalho de estúdio performativo. As características dos documentos finais para cada uma das obras foram as seguintes: 1) *Don’t Juan* – documento de 46 páginas com entrada para os seguintes intervenientes: luz, mimo, gravação, contrabaixo, altifalantes, *performers* nos bastidores, piano, bailarino, canto e percussão (Figura 1); e 2) *Double* – documento de 24 páginas com entrada para os seguintes intervenientes: gravação, piano, piano gravado, violoncelo, violoncelo gravado, canto, canto gravado, percussão, luz, projeção, e descrição de ações cênicas (a representação do “coro mudo”).

É importante salientar que, pelas características referidas anteriormente, a natureza epistemológica fundamental na construção dos “roteiros abertos” difere consistentemente de (e não deve ser confundida com) um processo editorial – tal como ocorre, por exemplo, no âmbito da música erudita. Neste último caso, enquanto o objetivo final do trabalho editorial consiste em assegurar (tanto quanto possível) a representação do texto tal como estabelecido pelo compositor, no caso da elaboração do “roteiro aberto”, o objetivo primordial foi, para além de seguir as indicações da compositora, proporcionar um espaço “aberto” apto a incorporar elementos exploratórios e de recriação desenvolvidos pelo coletivo do *ensemble*.

Em termos práticos, os “roteiros abertos” serviram como documentos de apoio e registro de decisões artísticas resultantes do processo de experimentação conduzido no contexto de pesquisa de estúdio (Gray; Malins, 2004) que envolveu os atores/*performers*/investigadores na recriação das obras. Da mesma forma, o trabalho musicológico conduzido previamente

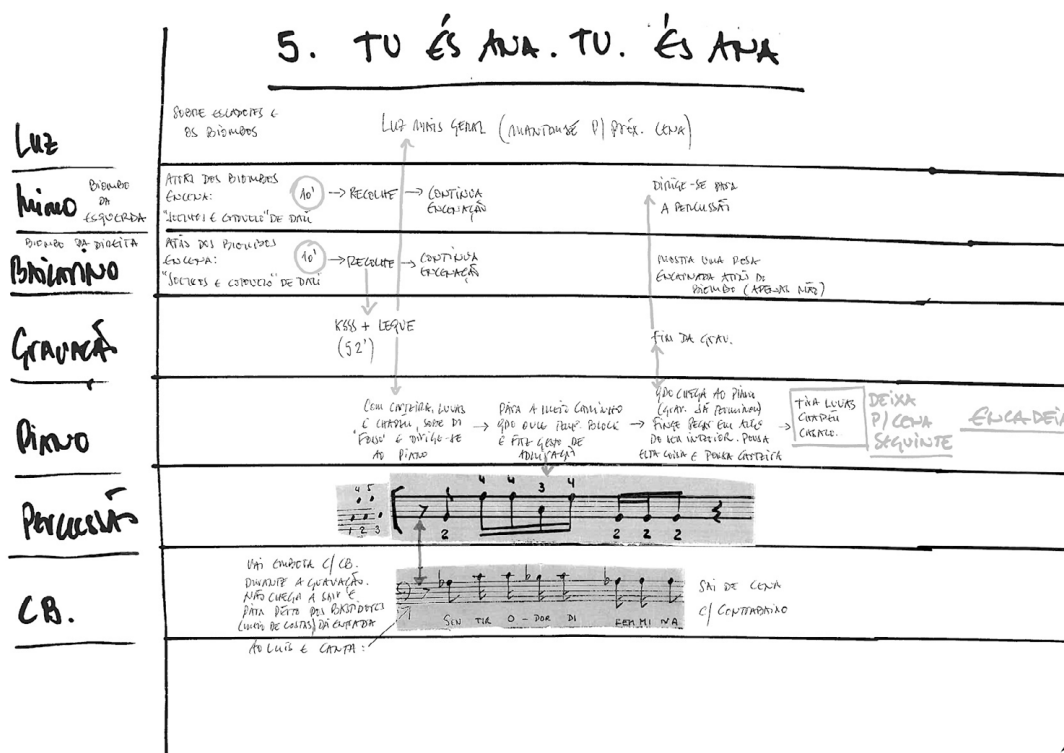


Figura 1 - Don't, Juan - Tu és Ana. Tu, és Ana. "Roteiro aberto" elaborado pelo coletivo de performers (novembro de 2018)

forneceu pontos de partida para a experimentação artística, e encontra representação nos "roteiros", sobretudo no que diz respeito ao registro de informações performativas constantes nas fontes documentais originais disponíveis para a recriação das obras, acrescidas das opções performativas que foram sendo desenvolvidas, nomeadamente no que diz respeito a: aspectos menos claros, indeterminados ou em falta; adaptações requeridas pelos contextos de apresentação; determinação de sequências ou sincronias não detalhadas.

Como resultado final deste processo, os "roteiros abertos" apresentam elementos oriundos da sistematização dos métodos artísticos, teóricos e experimentais aplicados, da avaliação e descrição do processo experimental de criação, combinação e reciclagem de materiais na recriação das obras; mostrou-se um suporte eficiente e que poderá ser replicado, com as adaptações necessárias, a outros trabalhos similares de investigação artística voltados à recriação de obras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em termos de interação entre conteúdos de arquivo e sua aplicação em contexto de implementação performativa experimental, há dois aspectos a destacar neste trabalho de pesquisa artística: os suportes criados para a organização e sistematização de conteúdos, e o

trabalho desenvolvido para a integração e diálogo destes conteúdos com uma componente performativa.

Em termos de suportes, a transversalidade de elementos a integrar no trabalho coletivo de estúdio (fontes de arquivo, suportes de áudio, aspectos cênicos e de criação artística experimental) foi determinante para a construção de um roteiro final que informou a implementação da performance das obras de “teatro-música” em questão. Ao mesmo tempo, confirmou-se que a solução proposta por Serrão, de elaboração de um roteiro textual para a performance das obras, embora extremamente útil como ponto de partida, não se demonstra eficiente em termos de trabalho prático de estúdio. Nesse sentido, o desenho e criação de “roteiros abertos” revelou-se uma ferramenta eficaz, já que o seu formato permitiu não apenas realizar alterações e adições de conteúdos, mantendo-se a sua estrutura original, como facilitar os procedimentos de direção artística.

Além disso, a pesquisa demonstrou algumas das implicações que o trabalho coletivo e performativo pode ter a nível de tratamento de fontes históricas arquivísticas. O trabalho de arqueologia e leitura hermenêutica dos conceitos e conteúdos integrantes de uma obra de teatro musical dessa época é essencial para a sua compreensão, mas os silêncios e lacunas que as representações documentais dessas obras evidenciam requerem uma abordagem experimental e performativa direta. Confrontados com situações como a perda de fitas magnéticas ou a sua degradação inexorável, podemos desenvolver um trabalho direcionado para a sua recuperação, mas esta perspectiva de pesquisa, isolada, não assegura necessariamente as condições artísticas ideais para apresentações que pretendam integrar elementos originais da composição da obra. O mesmo problema pode ser associado a outros elementos, incluindo componentes de natureza performativa, cuja replicação literal não só é impossível, como incapaz, por si só, de assegurar um resultado artístico garantidamente eficaz. No caso dos conteúdos áudio eletrônicos, a conjugação de conteúdos novos (ou reconstruídos) com conteúdos resultantes de procedimentos técnicos de restauro traz a vantagem acrescida de permitir a integração de componentes de maior qualidade técnica e de nova criação, permitindo aos *performers* o percurso criativo de construção artística que Constança defendeu e viveu. O trabalho de estúdio e, em especial o trabalho coletivo e colaborativo, não apenas replica de certa forma as próprias condições de criação originária, mas permite, através do diálogo e das sinergias coletivas, a construção de alternativas viáveis aos silêncios e lacunas.

Este trabalho, embora possa ter levado a performance e as opções tomadas para resultados, em vários aspectos, seguramente distintos do que teriam sido as produções originais, viabilizou a recriação e exploração de materiais segundo modelos de trabalho próximos do que a compositora defendia em termos de linguagem, estilo e opções artísticas. Como afirmou Constança numa entrevista publicada em 1989: “Eu não gosto de explicar os espetáculos porque cada um tem direito de fazer a sua leitura. O que me interessa é que haja muitas camadas de leituras, que haja uma componente de magia” (O som do silêncio, 1989, p. 18). Constança poderá ser, e seguramente é, i-recriável e profundamente situada no seu tempo e no seu contexto. Mas o seu legado poderá estar, mesmo que infimamente, representado nesta produção

aberta. O potencial dos materiais que integram a pasta *Don't, Juan e Double* na Biblioteca Nacional é imenso, e perspectiva, a partir deste primeiro trabalho, a continuação da exploração e criação de novas versões das obras.

Referências

- ASSIS, Paulo de (ed.). *Experimental affinities in music*. Leuven: Leuven University Press, 2015.
- AZEVEDO, Sérgio. Um anjo que voava baixinho. *Glosas*, v. 6, p. 16-19, 2012.
- BARI, Andrea et al. Toward a methodology for the restoration of electroacoustic music. *Journal of New Music Research*, v. 30, n. 4, p. 351-363, 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1076/jnmr.30.4.351.7490>>. Acesso em: 5 abr. 2018.
- BOSMA, Hannah. Canonisation and documentation of interdisciplinary electroacoustic music, exemplified by three cases from the Netherlands: Dick Raaijmakers, Michel Waisvisz and Huba de Graaff. *Organised Sound*, v. 22, n. 2, p. 228-237, 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.1017/S1355771817000139>>. Acesso em: 5 abr. 2018.
- BOUTARD, Guillaume; GUASTAVINO, Catherine. Following gesture following: grounding the documentation of a multi-agent music creation process. *Computer Music Journal*, v. 36, n. 4, p. 59-80, 2012a. Disponível em: <https://doi.org/10.1162/COMJ_a_00147>. Acesso em: 15 abr. 2018.
- _____. Archiving electroacoustic and mixed music: significant knowledge involved in the creative process of works with spatialisation. *Journal of Documentation*, v. 68, n. 6, p. 749-771, 2012b. Disponível em: <<https://doi.org/10.1108/00220411211277028>>. Acesso em: 5 abr. 2018.
- CAPDEVILLE, Constança. *Double (notas programa) 1982*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 1982.
- _____. *Notas de programa ao concerto dos VIII Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea [02/05/1985]*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- CUERVO, Adriana. P. Preserving the electroacoustic music legacy: a case study of the Sal-Mar construction at the University of Illinois. *Notes*, n. 1, p. 33-47, 2011. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23012858?seq=1#metadata_info_tab_contents>. Acesso em: 10 abr. 2018.
- DIAS, António de Sousa. Algumas considerações em torno da obra de Constança Capdeville. *Glosas*, v. 6, p. 32-35, 2012.
- FERREIRA, Manuel Pedro. Constança Capdeville: breve evocação. *Glosas*, v. 6, p. 20-21, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987 (1. ed., 1969).
- GRAY, Carole; MALINS, Julian. *Visualizing research: a guide to the research process in art and design*. Aldershot: Ashgate, 2004.
- MAGALHÃES, Filipa. A documentação de coleções de fita magnética: o caso de Constança Capdeville. In: MARCO, B.; BRESCIA, R. M. (ed.). *Actas do III Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos*. Sevilha: Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 2016. p. 269-277. Disponível em: <<https://run.unl.pt/handle/10362/21317>>. Acesso em: 10 abr. 2018.
- _____; PIRES, Isabel. Providing access to music-theatre works with electronic sound on tape: the case of Constança Capdeville. *IASA Journal*, n. 47, p. 48-60, 2017. Disponível em: <<http://journal.iasa-web.org/pubs/article/view/55>>. Acesso em: 12 abr. 2018.

NOGUEIRA, Andreia; PIRES, Isabel; MACEDO, Rita. Qual o futuro do património musical contemporâneo nacional? Estado do pensamento e da investigação. *Revista Portuguesa de Musicologia*, v. 2, p. 193-214, 2016. Disponível em: <<http://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/download/304/443>>. Acesso em: 12 abr. 2018.

O SOM do silêncio. *O século ilustrado*, Lisboa, 23 abr. 1989, p. 18-20.

PIRES, Isabel; MAGALHÃES, Filipa; NOGUEIRA, Andreia. Preservation and technological obsolescence: Portuguese contemporary musical heritage in perspective. *Journal of New Music Research*, v. 47, n. 4, p. 355-364, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/09298215.2018.1486433>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

SERRÃO, Maria João. Breve apontamento sobre o teatro musical. *Glosas*, v. 6, p. 37-39, 2012.

_____. Capdeville, Constança. In: CASTELO-BRANCO, S. (ed.). *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010. p. 235-238.

_____. *Constança Capdeville: entre o teatro e a música*. Lisboa: Edições Colibri, 2006.

_____. Constança Capdeville e o teatro musical. *Colóquio Artes: Revista Trimestral de Artes Visuais, Música e Dança*, v. 38, n. 108, p. 49-60, 1996.

Recebido em 31/12/2018

Aprovado em 3/6/2019

CARTAS DE ARQUIVO **UM PROJETO DE MEDIAÇÃO CULTURAL NOS 180 ANOS DO ARQUIVO NACIONAL**

Letters of archive

A project of cultural mediation in Arquivo Nacional's 180 years

Cartas de archivo

Un proyecto de mediación cultural en los 180 años del Arquivo Nacional

LEONARDO AUGUSTO SILVA FONTES | Doutor em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF). Servidor do Arquivo Nacional, lotado na Equipe de Processamento Técnico de Documentos Privados | leonardo@an.gov.br

TULIO ALEXANDRE SAETA | Graduado em História pela Universidade Santa Úrsula (USU), com pós-graduação em Estudos Clássicos pelo Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília (UnB). Servidor do Arquivo Nacional, lotado na Equipe de Processamento Técnico de Documentos Privados | tulio@an.gov.br

RESUMO

O artigo visa apresentar e discutir Cartas de Arquivo, projeto de mediação cultural bem-sucedido no Arquivo Nacional, lançado em comemoração aos 180 anos da instituição, em 2018. A iniciativa realizava, a cada mês, um vídeo em formato curta-metragem contendo a leitura dramatizada de uma carta pertencente ao acervo textual privado da instituição.

Palavras-chave: cartas; arquivos privados; mediação cultural; Arquivo Nacional.

ABSTRACT

The article aims to present and discuss Cartas de Arquivo, a successful project of cultural mediation in Arquivo Nacional, launched in commemoration of the institution's 180 years in 2018. The initiative executed, monthly, a short-video with the dramatized reading of a letter belonging to the institution's private textual collection.

Keywords: letters; private archives; cultural mediation; Arquivo Nacional.

RESUMEN

El artículo pretende presentar y discutir Cartas de Arquivo, proyecto de mediación cultural exitoso en Arquivo Nacional, lanzado en conmemoración a los 180 años de la institución, en 2018. La iniciativa realizó, mensualmente, un vídeo en formato cortometraje que contiene la lectura dramatizada de una carta perteneciente al acervo textual privado de la institución.

Palabras-clave: cartas; archivos privados; mediación cultural; Arquivo Nacional.

Como foi que neste mundo alguém chegou à ideia de que pessoas podem se comunicar com outras através de cartas? Podemos pensar sobre uma pessoa distante, e podemos agarrar uma pessoa que está próxima – tudo o mais vai além da força humana. Escrever cartas, entretanto, significa desnudar-se diante do fantasma, algo pelo qual eles aguardam avidamente.

Franz Kafka

O Arquivo Nacional lançou em seu aniversário de 180 anos, no dia 2 de janeiro de 2018, como parte das comemorações da efeméride, o projeto Cartas de Arquivo – em parceria com a Definitiva Cia. de Teatro e a produtora audiovisual VIA 78. A proposta era realizar, a cada mês (em um total de doze filmes),¹ um vídeo em formato curta-metragem contendo a leitura dramatizada de uma carta pertencente ao acervo textual do Arquivo Nacional – o maior da América Latina. O projeto envolveu um alto grau de transdisciplinaridade, por meio da participação de profissionais oriundos de campos distintos, como um meio de difundir a documentação de natureza privada do Arquivo Nacional, fazendo uso de estratégias de mediação cultural.

Os vídeos foram disponibilizados no canal do Arquivo Nacional no Youtube² e publicados no portal institucional e em outras mídias sociais da instituição (Instagram, Facebook, Twitter e Flickr). A companhia teatral selecionou e preparou um ator ou atriz para a leitura de cada carta e a produtora VIA 78 foi a responsável pela gravação e edição dos vídeos, enquanto a Equipe de Produção Cultural do Arquivo Nacional ficou à frente da produção e da logística das gravações. Os vídeos resultantes são breves, variando de quatro a 13 minutos, e contêm a leitura dramatizada propriamente dita, além de planos que procuram valorizar visualmente os espaços do Arquivo Nacional. Todas as leituras foram realizadas nas dependências da sede da instituição federal, situada em um conjunto arquitetônico neoclássico do século XIX, no Centro do Rio de Janeiro.

De janeiro a junho de 2018, foram produzidos e disponibilizados seis vídeos, contendo cartas dramatizadas de personagens os mais distintos da vida pública brasileira, desde o nobre francês Conde d'Eu, passando pelas líderes feministas Maria Lacerda de Moura e Amalizer Floripes (provavelmente, um pseudônimo), até o jornalista José Alberto Gueiros e o escritor Otto Lara Resende. O projeto foi finalizado em sua sexta edição com a ativista e ex-presa política Lúcia Velloso – essa última carta é lida por ela mesma.

O projeto Cartas de Arquivo foi inspirado em iniciativa do Instituto Moreira Salles (IMS)³ e teve como objetivo proporcionar ao público em geral, à comunidade de pesquisadores,

1 O projeto teve apenas seis edições, sendo interrompido em julho de 2018, a partir de mudanças promovidas pela Coordenação-Geral de Acesso e Difusão Documental (Coace) na Coordenação de Pesquisa, Educação e Difusão do Acervo (Coped).

2 Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLQatXEugAYdcSSZLHAZTt0ECVA53tnay0>>.

3 Disponível em: <<https://www.correioims.com.br/carta/uma-coroa-um-trono-e-um-berco/>>. Produzido em 2015. O IMS não produziu outros vídeos com leitura dramatizada. Também não encontramos outra instituição arquivística que tenha levado projeto similar adiante.

aos estudantes e às entidades culturais uma série audiovisual de referência sobre o acervo e a instituição, com a devida contextualização histórica (elaborada pela Equipe de Pesquisa para Difusão do Acervo do Arquivo Nacional) e a disponibilização em alta resolução de cada carta digitalizada no perfil da instituição no Flickr (pela então Equipe de Mídias Sociais). Uma estratégia integrada e bem-sucedida de difusão do acervo.

Cartas de Arquivo pode também ser considerado um projeto de mediação cultural, tendo como objetivo final aproximar o público do acervo documental do Arquivo Nacional – sendo uma de suas principais missões:

A função dos arquivos públicos não implica apenas na questão da guarda e preservação dos documentos, mas também em dar acesso a essa documentação. O processo de organização e gestão do acervo só faz sentido se conseguir cumprir a sua missão de chegar ao usuário. Nessa perspectiva, é preciso que os arquivos públicos planejem ações efetivas para atender as demandas dos usuários. O marketing, a difusão, a ação cultural e a mediação cultural são instrumentos que podem ser utilizados pelas instituições arquivísticas para alcançar esse objetivo, sendo, portanto, necessária a compreensão desses termos a partir de uma análise de como essas ações são caracterizadas. (Venancio; Vaz, 2018, p. 1)

Sobre essa discussão conceitual, Bellotto diz que podemos dividir o processo de difusão em arquivos em três modelos: “difusão educativa, voltada ao público escolar; difusão editorial, voltada à criação de materiais para divulgação dos serviços; e difusão cultural, voltada ao desenvolvimento de diferentes projetos culturais” (Bellotto, 2004, p. 12).

Aldabalde e Rodrigues afirmam que “ainda não há consenso nem sequer acerca da difusão como uma das funções básicas do arquivo, não é contraditório observar a ausência de debates sobre mediação cultural” (Aldabalde; Rodrigues, 2015, p. 256). Ainda assim, os autores estabelecem uma diferenciação entre difusão e mediação cultural, com a qual concordamos:

Difusão é o processo cujo objeto é a informação que segue uma dinâmica emissiva em relação ao público para o qual se dirige, numa estratégia de transmissão cujo objetivo último é a acessibilidade via produtos e serviços, tais como publicação de instrumentos de pesquisa on-line, serviço de referência, atendimento por e-mail e serviço reprográfico. Já a *mediação cultural* é o processo cujo objeto é a cultura dirigida com uma dinâmica interativa em relação ao público, para o qual se volta a estratégia da construção, com o objetivo de promover a democratização e a democracia cultural, resultando em produtos e serviços tais como a *produção audiovisual*, efeméride histórica, recital, mesa-redonda, mostra de arte, oficina e concerto. (Aldabalde; Rodrigues, 2015, p. 256, grifo nosso)

O projeto Cartas de Arquivo mesclou, portanto, a produção audiovisual com a efeméride histórica, sendo um exemplo claro de mediação cultural em arquivos. Ressalta-se que a mediação cultural enseja e propicia novos significados e formas de execução na sociedade

da informação atual, sendo um processo que aproxima o público e os acervos mediados; no caso do projeto, ainda se incluiu o teatro em diálogo com o cinema. Resultou, assim, em uma produção audiovisual que democratiza, estimula e torna mais atrativo o acesso ao documento de arquivo por meio das artes:

Anne Rousseau versa sobre a mediação cultural no âmbito da associação entre arquivo e a criação artística. Para a autora, os artistas no campo da arte contemporânea, por exemplo, conseguem desenvolver projetos destinados a aumentar a conscientização do público sobre o processo criativo e sobre os arquivos. Ela nota que a execução de projetos culturais com ações artísticas inclui o material do arquivo e um campo estético (artes visuais, artes cênicas, literatura) como uma forma do público entrar em contato com arquivo de maneira diferente, ou seja, a partir de uma perspectiva da intuição e da imaginação. (Aldabalde, 2015, p. 75)

O Arquivo Nacional possui vasta experiência no âmbito da difusão, tendo publicado livros desde 1886,⁴ realizado exposições desde o ano de 1989⁵ e inaugurado seus festivais de cinema de arquivo em 2002, com o REcine – Festival Internacional de Cinema de Arquivo. O órgão tem, inclusive, uma coordenação estruturada regimentalmente para esse fim – a hoje nomeada Coordenação de Pesquisa, Educação e Difusão do Acervo (Coped), que conta com as seguintes competências (Brasil, 2011):

III - planejar, coordenar e realizar pesquisas histórico-culturais visando a difusão do acervo por meio de publicações, exposições, bases de dados, filmes e vídeos, sítios eletrônicos e outras mídias que incidam sobre qualquer conjunto documental sob a guarda do Arquivo Nacional e o apoio às suas atividades técnicas;

IV - conceber e organizar seminários e mesas-redondas vinculadas às iniciativas da coordenação;

V - conceber e planejar programa de caráter pedagógico complementar à montagem de exposições e ao desenvolvimento de sítios eletrônicos e outras ações de difusão do acervo;

VI - executar a programação editorial, com preparação de originais e supervisão dos trabalhos de revisão e editoração.

4 “A produção editorial do Arquivo Nacional teve início quase cinquenta anos após seu estabelecimento na Secretaria de Estado dos Negócios do Império, em 1838. Foi apenas em 1886 que a instituição lançou seu primeiro livro, o *Catálogo das cartas régias, provisões, alvarás e avisos de 1662 a 1821, existentes no Arquivo Público do Império*, volume I, das então chamadas Publicações do Arquivo Público do Império. A produção editorial do Arquivo, assim, se iniciava tendo como veículo uma série, ou, pelo menos, uma rubrica que deveria abrigar a divulgação dos documentos mais importantes da história pátria” (Lourenço, 2014, p. 12).

5 Em 1989, houve a primeira exposição com narrativa expográfica do Arquivo Nacional: “a exposição comemorativa do ano de 1789 na França e no Brasil, intitulada ‘Natureza, razão e liberdade – quatro séculos de memória’” (Heynemann, 2009, p. 215). Essa exposição ocorreu no Paço Imperial e teve curadoria de Luciano Raposo Figueiredo.

Como se vê, os três modelos citados por Bellotto estavam previstos no regimento vigente do Arquivo Nacional; entretanto, as ações de difusão cultural eram pulverizadas entre distintas equipes e não havia uma equipe estruturada, voltada para a educação patrimonial em arquivos. No segundo semestre de 2017, durante a gestão de Diego Barbosa da Silva na direção-geral e de Leonardo Augusto Silva Fontes na Coped, houve uma mudança institucional na nomenclatura dessa coordenação, deixando mais claro seu caráter educativo: Coordenação de Pesquisa, Educação e Difusão do Acervo (Brasil, 2017). Nesse momento, foram estruturadas uma Equipe de Educação em Arquivos⁶ e uma Equipe de Produção Cultural,⁷ subordinadas à Coped. Esta era então liderada por Tulio Alexandre Saeta⁸ e tem como uma de suas competências:

IX) Propor, organizar e promover ações relacionadas à produção cultural no Arquivo Nacional, ressaltando a importância da instituição como equipamento cultural multiuso, em articulação a práticas de difusão e mediação cultural em arquivos;

Cabe ressaltar que a Equipe de Produção Cultural é uma área nova:⁹

criada a partir do antigo setor de Promoção Institucional e atende a uma demanda da sociedade civil, apresentada no Plano Nacional de Cultura, aprovado pelo Conselho Nacional de Política Cultural e pelo Congresso Nacional (Lei n. 12.343/2010), que reconhece arquivos, museus e bibliotecas como equipamentos culturais [...]. A Produção Cultural vai pensar a gestão da programação cultural da instituição, trazendo o teatro, a música, o cinema e a dança para o AN, além de lançar editais de ocupação artística para democratizar a utilização do espaço público ocioso aqui na instituição. (Entrevista..., 2017)

Desse modo, percebe-se um claro direcionamento da instituição no sentido de integrar as iniciativas de difusão e mediação cultural aliadas à educação patrimonial e pesquisa histórico-social para difusão do acervo:

A relação arquivo e sociedade deve ser estabelecida neste sentido, colocando o arquivo na posição de algo “culturalmente útil”. Essa compreensão por parte da sociedade poderá

6 “A equipe de Educação em Arquivos do Arquivo Nacional, criada em 2017, tem a missão de apresentar ao público suas atividades e seus acervos, mostrando como os documentos de arquivo são parte integrante do patrimônio e memória do país” (Educação em arquivos, 2017).

7 Portaria n. 287, de 4 de julho de 2017, publicada no Boletim Interno Especial n. 14/2017 do Arquivo Nacional em 7 de julho de 2017.

8 À época do projeto Cartas de Arquivo, a equipe era composta, além do supervisor, pelos servidores Josimar Matos de Carvalho Karina Gomes Augusto de Araújo, Patrícia Conceição Romeu da Fonseca, Rafaelle Nicola Laranja Mandosio e Sylvana Cotrim Lobo.

9 Entrevista realizada em março de 2017 pela Assessoria de Comunicação Social do Arquivo Nacional com Diego Barbosa da Silva, então Coordenador-geral de Acesso e Difusão Documental do Arquivo Nacional.

ser estabelecida por meio de ações conjuntas, buscando unir esforços da educação e da cultura, pelo entendimento e consequente valorização de um patrimônio cultural. Patrimônio este que deve ser visto como parte na construção social do sujeito (Venancio; Vaz, 2018, p. 9).

Algumas ações nesse sentido podem ser destacadas, como o próprio Cartas de Arquivo, a Semana Nacional de Arquivos¹⁰ e o evento mensal Arquivo em Prosa,¹¹ todos liderados pela Equipe de Produção Cultural da instituição. A primeira edição deste último evento, em 28 de setembro de 2017, foi justamente sobre a difusão cultural e educativa nos arquivos:

A primeira palestrante do “Arquivo em Prosa” foi a professora Rosimere Cabral, da Universidade Federal Fluminense, que esclareceu a importância da produção cultural no Arquivo Nacional: “este evento tem como intuito discutir as questões que envolvem as dimensões culturais e educativas que o arquivo pode desempenhar, além de sua atuação, já muito bem sedimentada, que diz respeito à custódia e à preservação das informações produzidas pela administração pública. Esse é o momento de ampliarmos os usos do arquivo público para além de suas funções primordiais, que são essenciais à administração pública [...]”. (Arquivo em Prosa..., 2017)

Essa visão institucional estava alinhada com o que a professora Rosimere Cabral já havia defendido em seu artigo “Arquivo como fonte de difusão cultural e educativa”, publicado na revista *Acervo* dedicada ao tema “Difusão cultural em arquivos”, em 2012, onde defendia a abertura dos arquivos para a fruição educativa e cultural dos cidadãos a partir do entendimento de sua função pelas instituições e seus profissionais:

Percebe-se que uma política institucional que trabalhe com serviço educativo bem estruturado com as escolas e seus currículos, *ações culturais voltadas a públicos variados, com base nos fundos documentais das instituições arquivísticas* e dos que podem ser criados pelas atividades desenvolvidas, proporcionariam uma guinada na visibilidade dos arquivos e arquivistas junto ao público em geral, aumentando a visitação. (Cabral, 2012, p. 42, grifo nosso)

10 “A Semana é uma temporada de eventos em arquivos e outras instituições de memória de todo o país. Seu objetivo é aproximar essas instituições da sociedade e divulgar os valiosos trabalhos nelas desenvolvidos. [...] Ela aproxima os arquivos da sociedade, atuando como um instrumento facilitador do acesso à informação, de modo a apoiar o cidadão na defesa de seus direitos e a incentivar a produção de conhecimento científico e cultural – uma das funções dos arquivos. Ademais, a Semana enfatiza a potencialidade dos arquivos como equipamentos culturais” (Desenhando arquivos, 2019).

11 “O evento será mensal e tem como objetivo realizar a difusão cultural e educativa em arquivos, através de palestras ministradas por convidados especialistas em temas vinculados à relação dos arquivos nas áreas da cultura, literatura e artes. Também serão abordados assuntos como preservação, paleografia e educação patrimonial” (Arquivo em Prosa..., 2017).

Uma dessas ações culturais pode ser representada com o caso do projeto Cartas de Arquivo, que mediou a relação do público com parte do acervo do Arquivo Nacional, chamando a atenção sobre a sua relevância histórica e ao mesmo tempo agregando aspectos audiovisuais e dramáticos que pudessem tornar os documentos mais atraentes junto aos seus potenciais espectadores. Isso está diretamente relacionado às já mencionadas transformações institucionais.

A resposta do público ao projeto foi bastante positiva, sendo recorrentemente ressaltado seu caráter inovador, por reunir elementos da preservação do patrimônio histórico, com o teatro e o audiovisual. Os seis vídeos somados possuem cerca de dez mil visualizações no Youtube, conforme tabela abaixo:¹²

Edição	Data de publicação	Visualizações no Youtube	Alcance no Facebook	Acessos ao portal	Visualizações no Flickr
1) Conde d'Eu se despede dos brasileiros	2 jan. 2018	3.639	31.942	2.544	1.011
2) Maria Lacerda Dias de Moura para Fabio Luz	23 fev. 2018	1.620	9.040	1.328	728
3) Amazile Floripes para Bertha Lutz	29 mar. 2018	689	7.768	954	771
4) Otto Lara Resende para Mário Lago	30 abr. 2018	1.000	4.487	-	485
5) José Alberto Gueiros para José Amádio	5 jun. 2018	467	1.909	446	537
6) Lúcia Velloso Maurício à irmã Heloísa	16 jul. 2018	3.533	2.417	479	585
TOTAL		10.948	57.563	5.751	4.117

No caso do portal do Arquivo Nacional, as publicações sobre o projeto receberam mais de seis mil acessos.¹³ No Facebook, as postagens tiveram um alcance de quase sessenta mil pessoas. A primeira edição, pela novidade e impacto do projeto, foi a que obteve maior repercussão em todas as plataformas. No Flickr, mais de quatro mil acessos.

Entretanto, não são apenas os números que reverberam a importância desse projeto no âmbito do Arquivo Nacional e dos arquivos. Por ser um projeto de mediação cultural, Cartas de Arquivo é uma tentativa de criar uma ponte mais sólida entre o público e alguns

¹² Dados referentes ao Youtube obtidos na própria plataforma, em 5 de agosto de 2019. Visualizações do Flickr obtidas na rede social, em 2 de julho de 2018. Os dados do portal e do Facebook foram fornecidos pela Assessoria de Comunicação (Ascom) do Arquivo Nacional, referentes a 26 de dezembro de 2018.

¹³ Acrescidos das visualizações do link sobre o projeto no portal do Arquivo Nacional. Disponível em: <<http://www.arquivonacional.gov.br/br/difusao/cartas-de-arquivo.html>>.

documentos de grande valor histórico e cultural: os arquivos privados – os quais, nas estratégias mais tradicionais de difusão de acervo, costumam ter pouca visibilidade. O projeto possui um forte caráter de inovação, não só por fazer uso da arte e de métodos pouco usuais de difusão de acervos arquivísticos, mas também por envolver uma equipe multidisciplinar, contando com profissionais egressos de áreas distintas, como o teatro, o cinema, a filosofia, a história e a arquivologia.

Essa diversidade, que é marca distintiva do projeto, foi estratégica no sentido de atingir novas abordagens e diferentes maneiras de difundir o acervo em questão: o de natureza privada. O Arquivo Nacional recebe acervos privados desde 1850¹⁴ e possui atualmente 305 conjuntos documentais privados de grande variedade. “São documentos produzidos desde o século XVII aos dias atuais, doados por personalidades brasileiras, como políticos, artistas e intelectuais, ou ainda por instituições, como forma de preservar a memória nacional” (Acervos..., 2017). Cabe destacar que a teoria arquivística tradicional consagrou:

a distinção dos arquivos segundo a natureza – pública ou privada – da entidade que os acumulou, criando, assim, duas categorias para designá-los e caracterizá-los. De um lado, os “arquivos públicos”, constituídos no curso das atividades dos órgãos ligados à administração pública. De outro, os chamados “arquivos privados”, abarcando tanto os conjuntos de documentos produzidos por instituições de direito privado quanto aqueles acumulados por indivíduos e famílias. (Campos, 2016, p. 6)

ARQUIVOS PRIVADOS NO ARQUIVO NACIONAL

A missão do Arquivo Nacional é recolher, preservar e dar acesso à documentação permanente do Poder Executivo Federal; além disso, a instituição guarda milhares de fotografias, cartas, recortes de jornais, bilhetes, cadernos de anotações, condecorações, prêmios, relatos de pesquisa, discursos e pronunciamentos, além de coleções de livros, discos e filmes – provenientes de empresas privadas, famílias, produtoras cinematográficas e personalidades da política, da ciência e da cultura brasileira, recebidos por meio de doação. Embora em alguns desses acervos constem documentos probatórios, a principal relevância é histórico-social, em especial no que revelam da vida privada e não oficial:

Dentro dos fundos e coleções privados, há também muitos documentos públicos, mas não é somente por isso que esse tipo de acervo é relevante. Diferentemente das aparentes oficialidade e monumentalidade dos documentos públicos, os documentos privados são em sua maioria fontes não oficiais que podem servir à historiografia de modo a

¹⁴ Ver: <http://an/sian/Multinivel/Exibe_Pesquisa_Reduzida.asp?v_CodReferencia_ID=1551>. “O primeiro acervo privado a ser oficialmente adquirido pelo Arquivo Nacional é o do Visconde de Cairu, através de uma doação em 1850 (apenas doze anos após a criação do Arquivo Público do Império)” (Dias; Fontes, 2013, p. 48).

colaborar com o dinamismo científico-tecnológico dessas áreas. Entretanto, sua suposta “espontaneidade” também pode ser apenas aparente. Há uma extensa bibliografia sobre a importância desse tipo de documentação para a História e para a Arquivologia, que traz diferentes desafios metodológicos e epistemológicos para as duas áreas e cria, igualmente, pontes de saber entre elas. (Dias; Fontes, 2013, p. 54)

Como não havia uma política de acervo normalizada no Arquivo Nacional, em 2012 foi criado o Grupo de Trabalho de Política de Acervo, que não conseguiu finalizá-la. Em 2017, esse grupo foi recriado e o trabalho começou a partir da publicação da portaria 477, de 11 de outubro de 2017. Em 13 de março de 2018, foi instituída formalmente a Política de Aquisição de Acervos Privados do Arquivo Nacional, criada por técnicos da instituição.¹⁵

Essa normatização consolida o reconhecimento e a importância dos acervos privados para a instituição e ilumina a discussão sobre o interesse público e social desse tipo de documentação, que vem ocorrendo também no âmbito do Conselho Nacional de Arquivos (Conarq), cuja Câmara Setorial sobre Arquivos Privados tem por finalidade estabelecer diretrizes e estratégias para a identificação desses acervos, com vistas a sua declaração de interesse público e social e ao recenseamento desses conjuntos documentais.¹⁶

Dessas discussões resultou a resolução 17, de 25 de julho de 2003, que dispõe sobre os procedimentos relativos à declaração de interesse público e social de arquivos privados de pessoas físicas ou jurídicas que contenham documentos relevantes para a história, a cultura e o desenvolvimento nacional. A referida resolução tem como um de seus pressupostos que a declaração de interesse público e social de arquivos privados “reflete a ação do Estado visando a sua preservação pelo seu valor histórico, probatório e informativo” (Brasil, 2003).

Dessa forma, fica claro que esses arquivos merecem estar preservados em instituições públicas, inclusive os pessoais: “com a criação do Conarq e o estabelecimento da declaração de interesse público e social, a questão da patrimonialização de arquivos privados ganha espaço próprio” (Molina, 2013, p. 59).

Há diversas especificidades nesses arquivos e deve-se destacar seu lugar e importância em uma instituição pública de custódia do porte do Arquivo Nacional. Sua proveniência certamente difere da documentação administrativa e é aí que residem seus encantos e os desafios teórico-metodológicos, inclusive no campo da mediação cultural:

15 “Com a portaria, o Arquivo Nacional passa a formalizar os critérios para receber ou recusar o recebimento de documentos privados. Compreendem-se como objeto para a aquisição de arquivos e coleções de natureza privada os conjuntos provenientes de pessoa, família ou entidade coletiva de direito privado, produzidos em diferentes suportes, assim como aqueles produzidos em ambiente digital, no Brasil e/ou no exterior. Dentre os critérios adotados na política de aquisição estão: a doação como forma de entrada; a relevância para a história e a cultura do país, contribuindo para a contextualização de distintos processos e períodos históricos; a pertinência dos documentos ao conjunto em que estejam inseridos, buscando observar o princípio da organicidade, o caráter original dos documentos e o estado de conservação dos documentos, que devem estar legíveis e/ou passíveis de recuperação” (Conheça..., 2018).

16 Ver : <<http://conarq.arquivonacional.gov.br/csap.html>>.

a formação de um arquivo pessoal pressupõe um conjunto complexo de fatores que vão desde o eventual desejo de construção de certa memória por parte de seu titular e seu círculo à trajetória do espólio *post mortem* (o que inclui a trajetória de inventário, doação ou compra etc.), bem como a sua eventual incorporação em uma instituição de guarda. (Iumatti; Nicodemo, 2018, p. 110)

Ao profissional de arquivo e aos usuários de seus acervos, cabe lembrar que essa documentação não está isenta de artificialidade e intenções subjacentes:

Se o processo de constituição de um arquivo está relacionado com os próprios processos de consagração e de desejo de memória do seu titular ainda atuante, cabe à teoria e história da historiografia assumir o desafio hermenêutico de pesquisas de maior abrangência e articuladas em dois planos temporais entrecruzados: a evolução cronológica do pensamento e sociabilidade de determinado autor e sua rede, em contraposição ao desafio retrospectivo de se compreender como determinadas interpretações foram se cristalizando ao longo do tempo, informando a imagem que nos foi historicamente produzida sobre autores e temas. (Iumatti; Nicodemo, 2018, p. 112)

O contexto social de produção de uma carta importa tanto quanto o de um decreto, ao se considerá-los documentos de arquivo. Ainda que revestido de um sentimento pessoal e, geralmente, escrito com características que lhe conferem intimidade, unicidade e até mesmo poesia, as cartas de arquivo também são em muitos casos escritas para sempre – isso quer dizer, seus autores são sabedores de sua relevância social e da possibilidade de que esses textos pudessem vir à tona publicamente um dia.

Terry Cook defende que entre esses dois tipos de arquivos, “o público e o pessoal, o oficial e o individual, existe em muitos países uma divisão incômoda, ou mesmo uma tensão”. Uma exceção seria o Canadá, onde vigora o conceito de “arquivos totais” e “tais papéis pessoais são ativa e agressivamente procurados pelos arquivistas, além dos documentos ou arquivos oficiais” (Cook, 1998, p. 130).

Trata-se de documentação não produzida pelo poder público, mas que quando possui interesse público e social, deve ser preservada – inclusive em arquivos públicos. Cabe lembrar que o poder público no Brasil é aquele que tem mais condições de preservar nosso patrimônio documental. Os arquivos privados contam um lado da história que os documentos públicos não contam. Em clássico texto sobre o tema, Prochasson diz que

o interesse crescente pelos arquivos privados corresponde a uma mudança de rumo fundamental na história das práticas historiográficas. Dois fatores, ligados aliás um ao outro, me parecem ser capazes de esclarecer o gosto pelo arquivo privado. O primeiro é o impulso experimentado pela história cultural e, mais particularmente, a multiplicação dos trabalhos sobre os intelectuais. O segundo está vinculado à mudança da escala de

observação do social, que levou, sobretudo pela via da micro-história e da antropologia histórica, a um interesse por fontes menos seriais e mais qualitativas. (Prochasson, 1998, p. 110-111)

A partir da revolução historiográfica promovida pela Escola dos Annales nos anos 1930, os documentos privados adquiriram estatuto de fonte histórica. Importante lembrar que se distinguem “os acervos pessoais dos arquivos privados, que podem revelar uma instituição, e, também, dos acervos familiares, que supõem, geralmente, uma transmissão entre várias gerações” (Graebín; Penna, 2010, p. 123). Arquivos pessoais podem alcançar a memória coletiva e se tornar o registro de uma época.

Os arquivos são templos modernos – templos da memória. Como instituições, tanto como coleções, os arquivos servem como monumentos às pessoas e instituições julgadas merecedoras de serem lembradas. Igualmente, as que são rejeitadas por serem julgadas não merecedoras têm seu acesso negado a esses templos da memória e estão fadadas, assim, ao esquecimento de nossas histórias e de nossa consciência social. Essa é uma das razões que justificam o interesse público em sua preservação e acesso em arquivos públicos. (Cook, 1998, p. 143)

Ainda assim, alguns desafios no tratamento e difusão desses acervos se colocam:

Ocorre que a maioria dos documentos pessoais somente chega a uma instituição após a morte do indivíduo. Dessa forma, quase sempre a ordem original é alterada e cartas, fotos e bilhetes relacionados ao indivíduo são incluídos na doação. Fica difícil, então, manter uma divisão rígida entre acervos pessoais, arquivos particulares e acervos familiares. (Graebín; Penna, 2010, p. 124)

Utilizando documentação dos acervos privados como fontes históricas, pode-se “desmistificar o acontecimento pronto e acabado, que sempre compõe uma imagem que ambiciona abranger a totalidade do processo, devendo ser decomposto para denunciar aos espectadores o arbítrio de sua construção” (Graebín; Penna, 2010, p. 124).

Cabe lembrar que arquivos pessoais são arquivos de vivência. E nada mais íntimo e privado que uma correspondência: as cartas de arquivo. Por isso, inclusive, que esse foi escolhido o título do projeto que procurou dar nova vida à documentação epistolar privada do Arquivo Nacional. Uma leitura mais apurada dos acervos privados mostra “redes de sociabilidade, esboçadas através da prática de relacionamento pessoal, social e político marcado nas cartas, bilhetes e anotações. São indícios de acontecimentos, trocas intelectuais e práticas políticas” (Graebín; Penna, 2010, p. 130).

Na documentação oficial (como em decretos e atos institucionais), é mais difícil encontrar esse tipo de vocação artística e literária, sendo essa uma das razões pela escolha das cartas de arquivo para servir de fonte para esse projeto de mediação cultural do Arquivo

Nacional. Quer dizer, a distância espaço-temporal entre a carta escrita e sua leitura dramatizada, décadas depois, produz novos efeitos e sentidos:

intensificam-se as discussões sobre a sua utilização e análise, com a constituição de centros de pesquisa e documentação destinados à guarda de acervos privados. Estes atuam tanto como fontes alternativas, como constituem fundamentos e indicam rumos de pesquisa não encontráveis em outros documentos, dependendo do enfoque escolhido pelo pesquisador. Podem ser utilizados como fonte principal caso a opção seja realizar uma “história de vida” ou podem dialogar com outras fontes para reforçar, criticar ou subsidiar determinados aspectos. (Graebin; Penna, 2010, p. 123)

Não se pode deixar de ressaltar que nos últimos anos ganhou força, tanto na história quanto na arquivologia, a ideia de que não apenas grandes personalidades são produtoras de arquivo cujas memórias devam ser preservadas:

Os avanços de estudos teóricos e metodológicos da arquivologia transformaram esses conjuntos documentais em preciosos repositórios informacionais para pesquisadores que a cada dia se debruçam sobre o estudo acerca de personalidades do mundo da cultura, da filosofia e das artes. No entanto, a construção desse tipo de arquivo não é privilégio apenas de pessoas com passados representativos. Produzimos e acumulamos informação dando origem a documentos guardados e organizados para um futuro próximo ou não. (Pontes, 2015, p. 105)

Arquivar documentos é uma tentativa de se arquivar a própria vida. E, no caso das cartas de arquivo, essa vida pode ser revivida por meio de novas leituras e dramatizações.

POTÊNCIA ARTÍSTICO-CULTURAL DAS CARTAS DE ARQUIVO

O projeto se baseou em arquivos pessoais justamente pelo caráter afetivo das cartas, que possuem linguagem emotiva e menos dura que os documentos oficiais. Segundo o filósofo Michel Foucault, a carta é uma constituição de narrativa de si: “algo mais do que um adestramento de si próprio pela escrita, por intermédio dos conselhos e opiniões que se dão ao outro”, porque “ela constitui também uma certa maneira de cada um se manifestar a si próprio e aos outros” (Foucault, 1992).

Por meio das cartas, podem-se depreender questões maiores – tanto individuais quanto coletivas –, até mesmo existenciais:

Uma vida não se conta. Ela se recolhe, se pulveriza, busca se reconstruir ou se dissolve em algum modo como flui o tempo, como flui um rio até o mar. Uma vida que se pretende contar já surge como fragmento antes mesmo da intenção, pois o passado é também uma forma extraviada de vida, onde recolhemos os vestígios de uma história para dar-lhes

outro sentido, inteligível, fulgurante e real. Em uma edição de cartas, em que mais de uma vida se entrecruza, essa fragmentação se amplia e oferece um olhar prismático tanto sobre os missivistas quanto sobre o contexto em que estão inseridos. (Neves, 2017, p. 1)

Mas como definir uma carta e, por extenso, o gênero epistolar? Eliane Vasconcellos traz um panorama a ser apreciado: a carta aproxima os ausentes e é “caracterizada pela espontaneidade e, teoricamente, sem intuito de alcançar posteridade. Alguns autores publicam-nas em vida, como Paul Claudel e André Gide, isto porque sua função vai além do ato da escrita e da recepção” (Vasconcellos, 2008, p. 382).

Uma carta envolve, portanto, múltiplos agentes (autor, enunciado, destinatário e circulação), significados e apropriações. Quando se transforma em documento de arquivo, a carta não perde seu caráter pessoal e dramático; ao contrário: a carta, no “campo semântico da representação teatral, coloca ‘personagens’ em ‘cena’, pois o remetente assume ‘papéis’, ajusta ‘máscaras’ em seu rosto, reinventando-se diante de seus destinatários com objetivos afetivos ou práticos definidos” (Moraes, 2008, p. 8).

Ao escrever uma carta, muitos autores incorporam personas, visando seu destinatário. Vasconcellos lembra que o caráter de sigilo das cartas predominou durante grande parte da história, tornando-se fonte de estudos históricos mais recentemente:

Durante muito tempo, a correspondência permaneceu sepultada nos arquivos públicos ou privados e recentemente passou a ter valor como fonte primária. Os pesquisadores têm-se conscientizado de que podem encontrar nela dados relevantes, além de ser um importante documento para revelar o processo criativo. Não é sem razão que os atuais estudos de crítica genética se valem cada vez mais da escrita epistolar como forma de desvendar as particularidades da criação literária. (Vasconcellos, 2008, p. 382)

O potencial artístico-literário das cartas de arquivo é, assim, evidente: “pensar na amplitude assumida pela dimensão cênico-dramática das cartas [...] a própria carta como instância cênica, ensejada pela natureza do gênero epistolar, na medida em que faz uso de estratégias que a revestem de portadora de certa verdade” (Neves, 2017, p. 1).

Ainda mais aquelas escritas por figuras públicas e letradas. Questões éticas sobre a divulgação e difusão desse material epistolar sempre foram colocadas em voga. Philippe Lejeune, no livro *Pour l'autobiographie* (1998), escreveu a crônica “A quem pertence uma carta”, que traz a reflexão: a carta é do autor ou do destinatário? Eliane Vasconcellos afirma que “a carta pertence ao destinatário, cabendo a ele decidir qual o destino do documento: ler e destruir ou guardar, deixando-as para a posteridade, delegando aos herdeiros a defesa da reputação do morto” (Vasconcellos, 2008, p. 381).

Como documentos de arquivo, devem ser colocadas em série ao lado de outras cartas – o que nos fundos e coleções arquivísticas costuma dar origem à série “correspondência” – e lembrando-se de atentar para seu local de produção e de “desconfiar sempre da sinceridade epistolar” (Vasconcellos, 2008, p. 381).

Não se buscam nas cartas de arquivo apenas informações pessoais e da vida privada de seus autores, mas, a partir do momento em que são institucionalizadas e difundidas como documentos arquivísticos, elas ganham visibilidade e relevância social. Caso permanecessem privadas, não teriam impacto social e nem se conheceria a visão de mundo de seu autor sobre determinada época, assunto ou pessoa:

Considerando seu caráter de “documento expressivo”, volta-se o olhar sobre a carta esperando que o seu conteúdo traga informações e/ou novidades acerca do cotidiano e da vida política, de questões socioculturais e literárias, composto também pela “escrita de si”, com informações pessoais, reflexões e expressões de sentimentos, servindo, na linha foucaultiana, de coincidência do olhar do outro e daquele que se volve para si próprio simultaneamente para um e para o outro, independente do objetivo da carta. (Kohlrausch, 2015, p. 150-151)

Na arquivologia e na história contemporâneas, os acervos privados ganham cada dia mais importância como objetos de estudos. Normalmente associados à natureza administrativa, os documentos de arquivo podem incluir também as missivas pessoais:

no campo da arquivologia, podemos encontrar uma certa restrição no conceito de documento arquivístico, tendo este algumas peculiaridades, inclusive a ideia de que deve haver neles uma natureza administrativa, entretanto, sabendo da multiplicidade dos conceitos e tendo as cartas como elemento de informação, é passível que ela seja incluída também como documento no sentido amplo e arquivístico. (Cordeiro; Dias; Horta, 2018, p. 5)

AS CARTAS DE ARQUIVO

Todos esses fatores relacionados à cultura arquivística foram pensados na elaboração e execução do projeto Cartas de Arquivo, ao se estabelecer a contextualização histórica de cada missiva teatralizada e gravada e a disponibilização de seu original em alta resolução no Flickr.¹⁷ Na primeira edição, foi dramatizada uma mensagem já com objetivo de ser publicizada. No caso, a despedida de Conde D’eu aos brasileiros, a bordo do cruzador Parnaíba, no ancoradouro de Ilha Grande, em 17 de novembro de 1889.¹⁸

Já a segunda edição trouxe uma carta escrita provavelmente para se manter privada: de Maria Lacerda Dias Moura, uma importante representante do movimento anarquista, para Fábio Luz, contendo considerações sobre o anarquismo, durante o período em que ele es-

17 Ver: <<https://www.flickr.com/photos/arquivonacionalbrasil/albums/72157663839354298>>.

18 Este documento faz parte do Fundo Família Vieira Tosta, ainda em fase de tratamento técnico. Quando finalizado, será disponibilizado para consulta. Um trecho dessa carta mostra o profundo pesar do autor em ter que sair do Brasil: “[...] a todos os brasileiros em geral um saudosíssimo adeus e a minha mui cordeal gratidão. Não guardo rancor de ninguém e não me acusa a consciência de ter ciente a ninguém feito mal [...]”.

teve preso. Porém, seu conteúdo histórico e analítico é tão expressivo, que sua difusão se faz necessária – ainda mais nos dias atuais. Parte do Fundo Fábio Luz, a missiva tem um tom bastante polemista.

A Equipe de Pesquisa para Difusão do Acervo do Arquivo Nacional, responsável pela pesquisa em acervo, transcrição e contextualização histórica, ressaltou que a autora, “por seu posicionamento transgressor e investidas contra os valores fundamentais da sociedade burguesa, foi criticada e atacada, tornando-se, segundo sua biógrafa Míriam Leite, ‘indesejada e indigna de ser lembrada’” (Cartas..., 2018b). Entender sua biografia é entender, por exemplo, quando ela escreve em sua carta:

Inúteis, improficuas as reformas burguesas –, mas, se o mundo está nas mãos dos burgueses e o povo não está preparado para a revolução social e essa revolução não é talvez para os nossos dias ou pelo menos não dará o resultado desejado em os nossos dias?... Com que devemos contar por ora? Apelo então para a educação popular. Ao mesmo tempo sinto-lhe a impotência, uma vez que a facção governista não cuida disso e o povo ou a iniciativa particular nada pode diante de tão imenso problema. Enfim, meu venerando camarada, fico no caos, não saio desse círculo vicioso [...]. Acho o golpe por demais profundo para toda essa gente incapaz de encarar a questão. Em torno de mim vejo ou ouço as maiores barbaridades contra o ideal anárquico, barbaridades pronunciadas por pessoas generosas, idealistas.¹⁹

A publicação dessa carta em nada fere o que já se conhecia sobre a autora. Pelo contrário, reverbera seus posicionamentos públicos e traz luz sobre o pensamento anarquista da época – e por que não? – de agora. A potência artística desse texto salta aos olhos e é incrivelmente contemporânea. É o que a autora define como “caos” e “círculo vicioso”, mesmo cem anos depois de sua escrita. Nesse tipo de carta, há uma espécie de ensaio para posteriores publicações: “podemos dizer que determinadas correspondências, especialmente aquelas mais “pensadas” e organizadas, funcionam como verdadeiros laboratórios de criação”. Isso faz o autor retomar o questionamento de Lajaune: a quem pertence uma carta? “Determinadas missivas adquiriram valor e função públicos, especialmente se levarmos em consideração o conteúdo das mesmas que servem para compreendermos momentos e particularidades da nossa própria história cultural” (Rodrigues, 2015, p. 225).

Na terceira edição do projeto foi dramatizada a carta que Amazile Floripes enviou para Bertha Lutz, presidente da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. Na carta, escrita em 1932, após a inclusão do voto feminino no código eleitoral, Amazile sugere à feminista

¹⁹ Carta de Maria Lacerda Dias Moura para Fábio Luz, com considerações sobre o anarquismo durante o período em que este esteve preso. Barbacena, 18 de novembro de 1920. Fundo Fábio Luz – PN.0.0.151.

a inserção do divórcio no texto constitucional: sem ele, a liberdade da mulher continuaria “debaixo dos pés dos homens”.²⁰

Um bilhete de 1975, de Otto Lara Resende para Mário Lago, foi a leitura da quarta edição. Nele, o amigo o incentiva a prosseguir no trabalho de registrar suas memórias.²¹ Trata-se de uma das muitas correspondências pessoais do Fundo Mário Lago.

No penúltimo vídeo da série é dramatizada uma carta de 1957, de José Alberto Gueiros ao jornalista José Amádio, comunicando sua viagem aos Estados Unidos para assistir a uma explosão atômica.²² Fecha o projeto a carta de Lúcia Velloso, lida por ela mesma, para irmã Heloísa, escrita durante sua prisão na Vila Militar no Rio de Janeiro, em 27 de novembro de 1971:

Durante todo tempo em que estive reclusa, fiz das suas cartas – guardadas cópias em um arquivo pessoal – principal instrumento de diálogo e interação com o exterior. As primeiras missivas são remetidas sobretudo a familiares, numa procura por refazer laços, num tom de “acerto de contas”, como diria a própria Lúcia. A carta destinada à irmã mais velha Heloísa revela todo esse sentimento de revolta e não aceitação, mas também uma busca por reaproximação. Seus escritos são pequenos fragmentos de memória daquela geração, suas relações familiares e pessoais, suas referências políticas e culturais, entre outros aspectos. (Cartas..., 2018c)

Como se vê, essas cartas são plenas de emoção e sensibilidade, deixando antever o documento de arquivo como algo vivo e dramatizável. Por essa e outras razões, não entraremos no aspecto jurídico sobre os acervos privados, mas cabe destacar seu conteúdo e seu viés teatral. Uma carta pode reavivar sentimentos quando lida na época de sua escrita e quando relida/difundida posteriormente.

20 Trata-se, provavelmente, de pseudônimo, dado o conteúdo altamente irônico e jocoso da missiva: “Simples futura eleitora, como pela cartilha antiga, venho hipotecar-te meu voto feminino e o de meu segundo marido, que o primeiro morreu felizmente de desastre de automóvel [...]. Procure, pois, encaixar na Constituição o divórcio absoluto. Sem ele nós estamos é nadando em seco... Avante e com coragem. Tua velha admiradora”. Carta de Amazile Floripes para Bertha Lutz, 12 de novembro de 1932. Arquivo Nacional. Fundo Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. BR_RJANRIO_QO_ADM_COR_A932_13.

21 “Como Dom Casmurro, você talvez esteja no momento de ligar as duas pontas da vida. É o estágio da memória. E que é a imaginação senão memória? Do ponto de vista literário, é fundamental, num país como o nosso, ampliar o patrimônio básico que se constitui das memórias”. Bilhete de Otto Lara Resende para Mário Lago incentivando-o a prosseguir no trabalho de registrar suas memórias. [Rio de Janeiro], 7 de julho de 1975. Arquivo Nacional. Fundo Mario Lago. BR_RJANRIO_ML_O_COR_TXT_006_001.

22 “Estou às vésperas de assistir a uma explosão atômica. Serei, dentro em pouco, também uma testemunha da história. Dez, nove, oito, sete, seis, cinco, quatro, três, dois, um... e passarei ao rol exclusivíssimo das pessoas, que, vivas assistiram a uma experiência termonuclear. Tal rol não chega a ser 1% da humanidade”. Carta de José Alberto Gueiros ao jornalista José Amádio, onde comunica sua viagem aos EUA para assistir a uma explosão atômica. Arquivo Nacional. Fundo José Amádio. BR_RJANRIO_J9 caixa 2, dossiê 17.

PROCESSO CRIATIVO

Fantasia sem concretude é loucura, concretude sem fantasia é burocracia.

Domenico de Masi

Por meio da dramatização de cartas, o projeto Cartas de Arquivo criou de maneira inédita um espaço de mediação cultural no Arquivo Nacional, um dos mais significativos em seus 180 anos – comemorados justamente com o lançamento desse projeto. Seu processo criativo sugeriu, dessa maneira, um diálogo entre o mundo do teatro e o do cinema tendo como base, para esse encontro, as cartas do acervo privado do Arquivo Nacional. Mas como se deu esse processo?

A direção de atores, marcação de cenas, figurino e maquiagem estavam a cargo da Definitiva Cia. de Teatro. A gravação em vídeo, fotografia, iluminação, áudio direto e edição final estavam sob responsabilidade da produtora VIA 78. A direção-geral do vídeo e definição de sets de filmagem eram divididas entre os dois grupos criativos. A idealização do projeto e sua produção-executiva foram realizadas pela Equipe de Produção Cultural.

Iniciada por meio de uma parceria entre a Coordenação de Documentos Escritos e a Coordenação de Pesquisa, Educação e Difusão do Acervo, a definição da carta filmada e dramatizada e sua devida transcrição eram responsabilidades da Equipe de Pesquisa para Difusão do Acervo, da Equipe de Processamento Técnico de Documentos Privados²³ e também da produção-executiva do projeto. Por meio de reuniões e debates, buscavam-se cartas que tivessem maior potência cênica – aliada à importância histórica.

Não era um trabalho simples, muito pelo contrário, pois, como diz Rodrigo Neves, “a pesquisa em epistolografia demanda perseverante e reiterada escavação arquivística, levando-nos ao resgate constante do texto, que nunca é definitivo” (Neves, 2017, p. 1).

Um dos objetivos primeiros do projeto era a difusão de cartas do acervo que apresentassem em seu conteúdo um discurso emotivo, corroborando a ideia de que o mundo dos arquivos também está repleto de momentos de vida, beleza, sutileza e emoção, uma síntese de fantasia e concretude. Muito além da visão tradicional de que os documentos de arquivo são meramente cartoriais, historiográficos e probatórios.

Pode-se analisar, a partir desse projeto, que os arquivos podem ser vistos como espaços culturais e vivos – que podem ser reapresentados com novos olhares e falas. Personagens históricos tomaram vida com essa proposta. Os documentos arquivísticos podem ser mediados pelas artes e serem vistos como retratos do vivido, não apenas registros frios do passado.

Para a plena consecução desse tipo de projeto, é necessária desde o início a integração de diferentes equipes, que compartilhem da ideia proposta e também garantam a ausência de barreiras típicas dos arquivos e do serviço público (burocracia, falta de entendimento sobre

²³ O projeto contou com a colaboração fundamental da servidora Mariza Ferreira de Sant Ana, arquivista e bibliotecária, lotada nesta equipe.

o projeto, resistências institucionais, falta de orçamento etc.) em direção à criatividade e à fruição artístico-cultural.

Como resultado, um produto final catalisador de experiências e uma mistura inusitada e criativa no Arquivo Nacional, fazendo jus às comemorações de seus 180 anos e servindo de inspiração para outros projetos futuros de mediação cultural, inclusive fora da instituição. O projeto inspirou iniciativas similares, além da enorme repercussão nas redes sociais:

O evento contou ainda com uma atração musical, a cargo do servidor Lucas Barroca, e uma apresentação teatral pelo servidor João Maurício dos Santos, que, *inspirado em Cartas de Arquivo do Arquivo Nacional*, dramatizou uma carta da servidora aposentada Iracema Pereira Pinto, datada de 11 de janeiro de 1988, também homenageada na ocasião. (Homenagem..., 2018)

No caso do arquivo de Taubaté a mediação cultural do projeto foi seguida nos mesmos moldes, com o uso de artistas fazendo a leitura dramatizada:

Inspirados no Projeto “Cartas de arquivo”, do Arquivo Nacional, o Arquivo Histórico Municipal de Taubaté Felix Guisard Filho, pretende dar “voz” a esses documentos, com o lançamento do projeto “Vozes do Passado”, em parceria com a Oficina de Teatro do Centro Cultural Toninho Mendes, de Taubaté. Trata-se de uma leitura dramatizada, de documentos pertencentes ao arquivo. (Vozes..., 2018)

O projeto também foi bem avaliado e classificado na etapa estadual do Rio de Janeiro do Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, instituído pelo Iphan em 1987, que “tem como objetivo o reconhecimento a ações de proteção, preservação e divulgação do patrimônio cultural brasileiro e é uma homenagem ao primeiro dirigente da instituição” (Prêmio..., 2018). Nessa premiação do Iphan, obteve o seguinte parecer:

Na sequência foi avaliado o projeto Cartas de Arquivo. A jurada Aneide indicou o projeto para a próxima etapa e ressaltou que é um bonito trabalho, feito no Arquivo Nacional, com trabalho de cinema. Ressaltou que os acervos possuem múltiplas possibilidades de apropriações artísticas, pois história, teatro, cinema ampliam o acesso ao acervo. Considerou que essa característica alarga suas possibilidades para um público maior, sendo também muito pedagógico. Enfatizou que o trabalho democratiza a informação de arquivos públicos e possui elementos inovadores. Recomendou o projeto para a próxima etapa com entusiasmo. No mesmo sentido, a jurada Mana Elaine também apontou o caráter abrangente do projeto, incluindo uma parcela mais ampla da população. Considerou também que utiliza uma linguagem sedutora e recomendou o projeto para a próxima etapa. (Iphan, 2018)

Na etapa nacional, recebeu uma menção honrosa: “Foram indicados, ainda, os seguintes projetos para menção honrosa: Assis Horta: Retratos (MG); Cartas de Arquivo (RJ); e Painéis

de Formatura da Academia do Comércio de Santa Catarina (SC)” (Iphan, 2018). Por fim, cabe citar também que o projeto já foi referenciado em artigo acadêmico justamente por seu caráter inovador e transdisciplinar no campo arquivístico, de dar nova vida e significado a documentos de arquivo (Duarte, 2018, p. 4):

Seria possível que, uma vez recolhida determinada fonte, esta voltasse ao uso em fase corrente? A resposta afirmativa pode ser exemplificada pelo projeto “Cartas de Arquivo”, comemorativo dos 180 anos do Arquivo Nacional, em parceria com a Definitiva Companhia de Teatro e a Via 78, que promovem, uma vez por mês, “a leitura dramatizada de uma carta, visando difundir parte do acervo textual” [...]. Esta ação de educação patrimonial reaproxima o documento histórico da função para a qual foi criado.

Além da mediação cultural, é importante trazer à tona essa reflexão sobre o caráter educativo do projeto, com o intuito de formar novos públicos e sensibilizá-los para os arquivos e seus acervos. O aspecto inovador do projeto dentro da administração pública federal também foi reconhecido e o Cartas de Arquivo foi selecionado como um dos finalistas do 23º Concurso Inovação da Escola Nacional de Administração Pública (Enap),²⁴ na categoria “Inovação em serviços ou políticas públicas do Poder Executivo Federal”, cujos vencedores serão escolhidos em setembro de 2019.

O projeto também obteve acolhida internacional, tendo Gaspar Dominguez, documentalista de Santiago de Compostela (Espanha) ressaltado que “Este tipo de revisión oral del material de archivo también debería ayudar a redefinir y democratizar el discurso en el campo de la archivística. Esperamos con interés los próximos capítulos” (Cartas..., 2018a).

Sendo assim, pode-se dizer que o projeto superou seu intento inicial e já deixou sua marca na história da mediação cultural do Arquivo Nacional – sendo o único produto audiovisual lançado em 2018, ano que a instituição comemorou seus 180 anos.

Sua importância também se alinhava ao contexto da instituição na época, que vinha sofrendo cortes orçamentários e uma adaptação ao seu modelo de difusão do acervo, integrando estratégias de mediação cultural, voltando-se à publicação de livros em formato digital, ampliando a inserção em mídias sociais e o fortalecimento de suas ações educativas – visando uma consolidação da cultura arquivística e a formação de novos públicos:

O potencial cultural dos arquivos públicos brasileiros ainda precisa ser desenvolvido. Os arquivos públicos são vistos ainda apenas como uma instituição a serviço do Estado, cumprindo o dever de recolhimento de documentos. Mas o arquivo público é mais que isso, sendo um instrumento para o desenvolvimento do sujeito crítico, de compreensão do patrimônio, memória e história coletiva, trata-se de um espaço para a promoção de cida-

²⁴ Ver: <<https://www.enap.gov.br/index.php/pt/noticias/23-concurso-inovacao-seleciona-iniciativas-finalistas-para-etapa-final-2>>.

dania e para a conscientização do que é democracia. É o ambiente da diversidade, visto que os atores sociais são diversos e todos detentores do mesmo direito de compartilhar e usufruir desse espaço e desse patrimônio cultural. (Venancio; Vaz, 2018, p. 25-26).

Isso tudo em um contexto político-social de restrições nas instituições públicas e de resistências internas ao projeto:

Entendemos que o momento político atual vivenciado pelo Brasil de desmonte e cortes nos orçamentos de instituições públicas e privadas de acervos é preocupante. Essa tendência que vivenciamos contrasta com a importância crescente que vêm ganhando os acervos pessoais no mundo, com a proliferação de arquivos, bem como com a urgência em propor reflexões e ferramentas teórico-metodológicas que deem conta das formas múltiplas que ganham os documentos considerados pessoais na era digital. Esse contexto paradoxal de aumento de importância global, contrastado com iniciativas locais de desmonte, concorre para conferir pertinência social ao debate sobre arquivos pessoais no Brasil hoje. (Iumatti; Nicodemo, 2018, p. 113)

No caso do Arquivo Nacional, o projeto Cartas de Arquivo consolidou novos modelos de mediação cultural, por meio da arte, da cultura, da educação patrimonial e da produção audiovisual, aliados à difusão do acervo privado da instituição – que guarda grandes possibilidades de pesquisa e que muitas vezes motiva críticas por estar em um arquivo público. É a própria defesa do interesse público e social dessa documentação, como recomenda o Conselho Nacional de Arquivos. Isso aumenta a visibilidade dos acervos e da instituição e pode, conseqüentemente, ampliar os recursos de preservação.

Assim, consolida-se também a noção dos arquivos como espaços de fruição cultural e de promoção da cidadania, abrindo seus acervos para todo tipo de cidadão – não apenas os pesquisadores acadêmicos, já habituados à escavação arquivística. Mas ao se deparar com uma leitura teatralizada, sem a necessidade de conhecimentos mais aprofundados de escrita e de investigação, qualquer pessoa pode se encantar com um documento de arquivo e perceber que ele faz parte daquele universo como receptor e também produtor, criando vínculos afetivos com o documento e a instituição.

As cartas de arquivo parecem possuir vocação para a mediação cultural, principalmente na correspondência – seu caráter dramático fica ainda mais acentuado nas leituras dramatizadas. Por fim, a potência cênica amalgama as funções literárias, históricas e arquivísticas do acervo privado do Arquivo Nacional, deixando registradas vozes do passado importantes para o Brasil. Por um lado, resta lamentar que o projeto tenha sido abortado sem ter realizado seu intento inicial de 12 vídeos; por outro, cabe comemorar sua realização durante os 180 anos da maior instituição arquivística do país. Mesmo com apenas seis edições, o projeto deixou sua marca no campo da mediação cultural em arquivos – área tão nova e com tanto ainda a se desbravar.

Referências

- ACERVOS privados no AN. *Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, out. 2017. Disponível em: <<http://www.arquivonacional.gov.br/br/ultimas-noticias/748-acervos-privados-no-an-2.html>>. Acesso em: 18 out. 2018.
- ALDABALDE, Taiguara Vilella. *Mediação cultural em instituições arquivísticas: o caso do Arquivo Público do Estado do Espírito Santo*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Faculdade de Ciência da Informação, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.
- _____; RODRIGUES, Georgete Medleg. Mediação cultural no Arquivo Público do Estado do Espírito Santo. *TransInformação*, Campinas, v. 27, n. 3, p. 255-264, set./dez. 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/tinf/v27n3/0103-3786-tinf-27-03-00255.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2018.
- ARQUIVO em Prosa é lançado pelo AN. *Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, out. 2017. Disponível em: <<http://www.arquivonacional.gov.br/br/ultimas-noticias/743-arquivo-em-prosa-e-lancado-pelo-an.html>>. Acesso em: 10 nov. 2018.
- BAUMANN, Eneida Santana. *O arquivo da família Calmon à luz da arquivologia contemporânea*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.
- BELLOTTTO, Heloisa L. *Arquivos permanentes: tratamento documental*. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2004.
- BRASIL. Portaria n. 820, de 29 de setembro de 2017. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Poder Executivo, Brasília, DF, 3 out. 2017. Seção 1, p. 42. Disponível em: <<http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?data=03/10/2017&jornal=1&pagina=42&totalArquivos=80>>. Acesso em: 15 nov. 2018.
- BRASIL. Portaria n. 2.433, de 24 de outubro de 2011. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Poder Executivo, Brasília, DF, 25 out. 2011. Seção 1, p. 41. Disponível em: <<http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?jornal=1&pagina=41&data=25/10/2011>>. Acesso em: 15 nov. 2018.
- BRASIL. Resolução n. 17, de 25 de julho de 2003. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Poder Executivo, Brasília, DF, 29 jul. 2003. Seção 1, p. 1. Disponível em: <<http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?jornal=1&pagina=1&data=29/07/2003>>. Acesso em: 15 nov. 2018.
- CAMPOS, José Francisco Guelfi. Apresentação. In: _____. *Arquivos privados: abordagens plurais*. Associação de Arquivistas de São Paulo. São Paulo: ARQ-SP, 2016.
- CARTAS de Arquivo: revisão oral del material de archivo. *ScqLab*, Compostela, Espanha, jan. 2018. Disponível em: <<http://scqlab.info/cartas-de-arquivo/>>. Acesso em: 24 dez. 2018.
- CARTAS de Arquivo – 2ª edição. *Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, fev. 2018. Disponível em: <<http://www.arquivonacional.gov.br/br/ultimas-noticias/930-cartas-de-arquivo-2-edicao.html>>. Acesso em: 10 out. 2018.
- CARTAS de Arquivo – confira a 6ª edição. *Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, jul. 2018. Disponível em: <<http://www.arquivonacional.gov.br/br/component/content/article.html?id=1164>>. Acesso em: 10 out. 2018.
- CONHEÇA a Política de Aquisição de Acervos Privados do Arquivo Nacional. *Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, jun. 2018. Disponível em: <<http://arquivonacional.gov.br/br/ultimas-noticias/1113-conheca-a-politica-de-aquisicao-de-acervos-privados-do-arquivo-nacional.html>>. Acesso em: 30 out. 2018.
- COOK, Terry. Arquivos pessoais e arquivos institucionais: para um entendimento arquivístico comum da formação da memória em um mundo pós-moderno. *Estudos Históricos*, v. 11, n. 21, p. 129-149, 1998.

CORDEIRO, Luciana Coutinho; DIAS, Débora de Almeida; HORTA, Nicole Marinho. Cartas: um acervo de memória afetiva e histórica e a importância de sua preservação. *Múltiplos Olhares em Ciência da Informação*, v. 1, n. 1, mar. 2018.

DESENHANDO arquivos. Semana Nacional de Arquivos, 2019. Disponível em: <http://semanadearquivos.arquivonacional.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&layout&id=968>. Acesso em: 26 nov. 2018.

DIAS, Antonio Henrique Campello de Souza; FONTES, Leonardo Augusto Silva. Documentos privados em arquivos públicos: notas para uma discussão sobre o caso do Arquivo Nacional (Brasil). In: VELLOSO, Lucia M.; OLIVEIRA, Isabel C. B. de. (org.). *Preservação, acesso e difusão: desafios para as instituições arquivísticas no século XXI*. Associação dos Arquivistas Brasileiros, 2013. Disponível em: <https://www.academia.edu/30165814/Documentos_privados_em_arquivos_p%C3%BABlicos_notas_para_uma_discuss%C3%A3o_sobre_o_caso_do_Arquivo_Nacional_Brasil_>. Acesso em: 15 dez. 2018.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Resgatando a função social de documentos musicográficos: o retorno de fontes à fase corrente a partir das atividades de gestão do acervo musical da capela do Hospital Beneficente Portuguesa em Belém – Pará. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 28., 2018, Manaus. *Anais...* Manaus: ANPPOM, 2018.

EDUCAÇÃO em arquivos. Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <<http://www.arquivonacional.gov.br/br/component/tags/tag/educacao-em-arquivos.html>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

ENTREVISTA com Diego Barbosa da Silva. Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, mar. 2017. Disponível em: <<http://www.arquivonacional.gov.br/br/ultimas-noticias/397-coordenacao-de-acesso-e-difusao-documental.html>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. *O que é um autor*. Lisboa: Vega, 1992.

GRAEBIN, Cleusa Maria; PENNA, Rejane Silva. Acervos privados: indivíduo, sociedade e história. *Sæculum* - Revista de história, João Pessoa, jul./dez. 2010.

HEYNEMANN, Claudia Beatriz. Arquivo Nacional: 170 anos. *Acervo* - Revista do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, v. 22, n. 1, p. 209-216, 2009.

HOMENAGEM a servidores marca comemorações dos 78 anos da SRT-PB. *Jusbrasil*, 2018. Disponível em: <<https://mte.jusbrasil.com.br/noticias/575121304/homenagem-a-servidores-marca-comemoracoes-dos-78-anos-da-srt-pb>>. Acesso em: 8 dez. 2018.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (Iphan). *Ata da reunião da comissão nacional de avaliação convidada para a seleção final das ações concorrentes ao Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade - 31ª edição/2018*. Brasília, DF, 2018. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/AtaComissaoNacionalPRMFA2018.pdf>>. Acesso em: 8 dez. 2018.

IUMATTI Paulo Teixeira; NICODEMO, Thiago Lima. *Arquivos pessoais e a escrita da história no Brasil: um balanço crítico*. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 38, n. 78, 2018.

KAUFMANN, Vincent. *L'équivoque épistolaire*. Paris: Éditions de Minuit, 1990.

KOHLRAUSCH, Regina. Gênero epistolar: a carta na literatura, a literatura na carta, rede de sociabilidade, escrita de si... *Revista Digital do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS*, Porto Alegre, v. 8, n. 1, p. 148-155, jan./jun. 2015.

LOURENÇO, Mariana Simões. *Do acervo ao livro: as Publicações do Arquivo Nacional (1886-1922)*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

MOLINA, Talita dos Santos. *Arquivos privados e interesse público: caminhos da patrimonialização documental*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

MORAES, Marcos Antonio de (ed.). *Teresa* – Revista de literatura brasileira. São Paulo, n. 8/9, 2008.

NEVES, Rodrigo Jorge Ribeiro. Cartas d'alma: um intercâmbio cultural e afetivo. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 68, 2017.

PONTES, Vanildo Pereira. A construção da memória através de um arquivo pessoal: o caso do arquivo do poeta Alberto de Moura. *Páginas a&b*, n. 3, 2015.

PRÊMIO Rodrigo Melo Franco de Andrade 2018 já conhece seus vencedores. Iphan, Brasília, ago. 2018. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4782/premio-rodrigo-melo-franco-de-andrade-2018-ja-conhece-seus-vencedores>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

PROCHASSON, Christophe. Atenção: Verdade!: arquivos privados e renovação das práticas historiográficas. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 105-119, 1998.

RODRIGUES, Leandro Garcia. Afinal, a quem pertence uma carta? *Letrônica*, Porto Alegre, v. 8, n. 1, p. 222-231, jan./jun. 2015.

VASCONCELLOS, Eliane. Intimidade das correspondências. *Teresa* – Revista de literatura brasileira. São Paulo, n. 8/9, 2008.

VENANCIO, Renato Pinto; VAZ, Glaucia Aparecida. Marketing, difusão, ação e mediação cultural em arquivos públicos. *RACIn*, João Pessoa, v. 6, n. 1, p. 1-29, jan./jun. 2018.

VOZES do passado: carta de Manoel de Góis da Costa – 1700. *RádioTV Unitau*, Taubaté, jun. 2018. Disponível em: <<https://radiotv.unitau.br/2018/06/18/vozes-do-passado-carta-de-manoel-de-gois-da-costa-1700/>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

Recebido em 31/12/2018

Aprovado em 17/6/2019

LABORATÓRIOS DA HISTÓRIA **A CENTRALIDADE DO ARQUIVO NA TRAJETÓRIA PROFISSIONAL DE CECÍLIA WESTPHALEN**

Laboratories of history

The archive centrality in Cecília Westphalen's professional trajectory

Laboratorios de historia

La centralidad del archivo en el camino profesional de Cecília Westphalen

DAIANE VAIZ MACHADO | Doutora em História Social pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). Pós-doutorado em curso na Unesp | daiane_vm@yahoo.com.br

RESUMO

O artigo problematiza a profissionalização da pesquisa histórica na universidade brasileira, dinamizada entre 1960 e 1970, no que tange à relação entre o fazer historiográfico e o acesso às fontes documentais. Para tanto, nosso fio norteador é a performance da historiadora Cecília Westphalen no campo da criação de projetos e metodologias para levantamento e arrolamento de arquivos.

Palavras-chave: historiografia brasileira; pesquisa histórica; arquivos; Cecília Westphalen.

ABSTRACT

The article problematizes the professionalization of historical research in the Brazilian university, strengthened between the 1960s and 1970s, regarding the relationship between historiographical making and the access to documentary sources. Therefore, our fountainhead is the historian Cecília Westphalen performance in creating projects field and methodologies for surveying and files enrollment.

Keywords: Brazilian historiography; historical research; archives; Cecília Westphalen.

RESUMEN

El artículo problematiza la profesionalización de la investigación histórica en la universidad brasileña, dinamizada entre 1960 y 1970, en lo que se refiere a la relación entre el hacer historiográfico y el acceso a las fuentes documentales. Para ello, nuestro hilo orientador es el desempeño de la historiadora Cecília Westphalen en el campo de la creación de proyectos y metodologías para levantamiento y arrollamiento de archivos.

Palabras clave: historiografía brasileña; investigación histórica; archivos; Cecília Westphalen.

Entrevistas e cartas abertas são narrativas de si, em que o sujeito significa publicamente o seu passado para outrem, para a posteridade. A historiadora Cecília Westphalen (1927-2004), paranaense nascida na Lapa, serviu-se enormemente desse tipo de reflexão retrospectiva, utilizando-se dele tanto para “testemunhar” a história de uma geração como para sugerir os traços que comporiam o seu retrato futuro. Na carta-testemunho, dirigida a Mba de Ferrante, então diretor do Arquivo Público do Paraná, Cecília Westphalen (1985) dava-se a ver em diferentes performances:¹ pesquisadora que aprendeu a prática da história econômica e social quantitativa com historiadores do círculo de Fernand Braudel; fomentou a investigação histórica em âmbito acadêmico; estimulou a sociabilidade do conhecimento em órgãos associativos; atuou na estruturação da pós-graduação e militou por políticas de regulamentação do acesso e da conservação dos acervos documentais. Naquelas linhas, contudo, o ponto nodal, e que marca a sua trajetória profissional, é a relação entre o fazer historiográfico e a ida dos historiadores aos arquivos. Relação que precisou ser forjada, já que a sua geração não teria sido instigada a habitar esses espaços.

Westphalen foi aluna do curso de história e geografia da Universidade Federal do Paraná (UFPR) entre 1947 e 1950. Instituído em 1938, o terceiro curso de história do país tinha como prioridade formar professores para atuar no ensino básico. Com baixa cifra de licenciados no mercado, ausência de políticas que salvaguardassem o seu lugar de atuação profissional e grande número de analfabetos, eram poucas as forças direcionadas à pesquisa.

“A pesquisa em fontes primárias não recebia muito estímulo ou orientação. A maioria dos ensaios que escrevíamos eram historiográficos”, confidenciou em entrevista a historiadora Emília Viotti da Costa (2002, p. 70), que concluiu o curso de história e geografia da USP no início dos anos 1950. Outra narrativa de si, outra instituição e com trajetória distinta de implantação do curso (Roiz, 2012), mas as duas com direcionamentos semelhantes. Nessa esteira, Westphalen, que nunca havia sido “levada a um arquivo histórico durante o curso” (1985, p. 34), preparou para o concurso de cátedra em história moderna e contemporânea um estudo biográfico sobre o reinado de Carlos V (1500-1558) embasado em uma extensa bibliografia especializada (Westphalen, 1955).

Num período em que a prática da pesquisa histórica não era regra na historiografia universitária, a formação sem arquivo desencadeou um ensino bibliográfico, livresco, por assim dizer. As críticas ao currículo, impulsionadas nos anos 1960, e a entrada em cena da “problemática dos arquivos” na década seguinte teriam reorientado a situação do ensino superior? Não de todo, segundo Déa Fenelon (Unicamp) e Leda Rodrigues (PUC/SP), decênios após o período formativo de Westphalen e Viotti: “a maioria de nossos graduados em história jamais entrou em um arquivo, jamais teve contato com um documento e não foi treinada na disciplina de

1 Evoco o termo performance no sentido amplo de desempenho e conjugo-o ao seu emprego teatral, significando incorporação de um papel “com um certo grau de improvisação e de uso do acaso” (Lopes, 2003, p. 5). Voltando-me aos estudos sobre biografia (Dosse, 2009), relaciono performance com a compreensão de que o indivíduo é múltiplo e desempenha papéis que requerem “maneiras de ser” apropriadas. Vestindo roupagens para exercer determinadas funções, ele se conforma “com” ou se insurge “contra” as regras do espaço e do tempo.

pesquisa, para não falar das noções distorcidas de método e técnica” (1978, p. 59). As historiadoras denunciavam a falta de preparo dos professores das disciplinas relacionadas à pesquisa (introdução aos estudos históricos; metodologia e teoria da história), que se traduzia na dificuldade em articular teoria e prática de pesquisa e no entendimento de que metodologia seria sinônimo de técnica. Enunciada novamente como constatação, a fala de Fenelon e Rodrigues, que remete a uma formação sem reflexão sobre a prática de pesquisa com acervos documentais, é bastante significativa tanto pelo período em que foi dita, 1977, como pelo lugar, o Seminário Arquivos e História, promovido pela Divisão de Arquivo do Estado de São Paulo.

Em um salto no tempo cronológico, irei do final de 1970 para os anos 2000, um movimento necessário para inserir o meu testemunho e somar com as historiadoras o refrão: “nunca fomos levadas a um arquivo durante o curso”. Disciplina própria para pesquisa no currículo existiu, assim como o incentivo a trabalhar com diferentes fontes, metodologias e teorias. Nesse caso, não ir ao arquivo estava relacionado à universidade do interior paranaense despossuir qualquer convênio com arquivos locais e, talvez, em função dessa falta, não compreender como “útil” levar a um curso de licenciatura reflexões acerca do trabalho de pesquisa em arquivos, suas diferentes classificações, regras arquivísticas, expedientes de triagem, formas de conduta e ética do pesquisador.

Na pesquisa conduzida durante o mestrado, ao ponderar sobre a relação entre a produção intelectual e a constituição de redes de sociabilidade, trabalhei com obras publicadas disponíveis em bibliotecas. Foi apenas durante o doutorado que entrei em um arquivo histórico e com uma luva descartável coloquei a mão nas fontes – isso pouco sabendo como me portar diante de um fundo a ser inventariado e tendo que traçar estratégias improvisadas para anotar o que era encontrado e classificar as diversas fotos tiradas de documentos que estavam alocados em caixas não numeradas.

No Arquivo Público do Paraná, meu lócus de trabalho, existe uma sala chamada Cecília Westphalen. Ela teve sua imagem cristalizada na história dessa instituição porque desenvolveu projetos de intercâmbio entre arquivos e universidades e foi uma das fundadoras da Associação dos Amigos do Arquivo Público do Paraná, por meio da qual lutou por verbas para a edificação das atuais instalações do arquivo.² Hoje a sala abriga, preferencialmente, missões de estudantes em projetos de pesquisa com o acervo do arquivo. *In loco*, deparei-me com alunos do curso de história da UFPR que vão ao arquivo. Essa prática seria fruto de certa tradição de “ida ao arquivo” construída com o impulso inicial daquela que dá nome à sala que os recebe? A partir dessa indagação, refletirei sobre a centralidade do arquivo no fazer historiográfico de Westphalen. Analisarei como a historiadora fundamentava a consideração dos arquivos enquanto “laboratórios da história” e o papel da universidade na viabilização das condições para que pesquisadores pudessem habitar esses eldorados do passado. O limite

2 A sede própria foi inaugurada em 1978 e se exibia como exemplo para o país, pois foi a primeira projetada para conservação de acervos documentais (Bottino, 2014, p. 71). Contudo, com uma década de existência, foi tomada pelas chamas e somente reconstruída em 2001.

analítico será a década de 1970 pela articulação que estabelecerei entre seus empreendimentos e a especialização da pesquisa histórica a partir da universidade.

O DESPERTAR PARA UMA CONSCIÊNCIA ASSOCIATIVA

Na carta-testemunho dirigida a Mba de Ferrante, Cecília Westphalen contou-nos que sua primeira entrada em um arquivo ocorreu durante sua experiência de estudos em Paris, em 1959. Fernand Braudel, especialista no século XVI europeu, no período porta-voz da revista *Annales*, acolheu a historiadora para uma breve estadia de estudos na VI^a Section de l'École Pratique des Hautes Études (Ephe) e, na ocasião, designou Jean Glénisson para tutelá-la em uma visita aos Arquivos Nacionais. Nesse lugar, a pesquisadora de Carlos V teria acesso aos vestígios daquele passado e poderia dar prosseguimento a sua tese. Todavia, tanto a crítica internacional à sua obra, que reclamou a falta de arquivo (Richard, 1958; Robert, 1958), quanto a visualização das pesquisas desenvolvidas na Ephe parecem ter desencorajado a historiadora do intento e, em outra mirada, desafiado-a a arquitetar uma pesquisa pautada na crítica às fontes de arquivo. Para essa historiografia, Westphalen tardou a chegar ao arquivo.

Direcionando-se ao seu espaço de inserção regional e almejando se filiar ao modo de fazer história que conheceu em Paris, Westphalen decidiu aderir às “técnicas da história quantitativa” em um estudo de longa observação temporal do comércio internacional do Paraná através do porto de Paranaguá. Caminho extenso e moroso não apenas pela necessidade de aprendizado de uma nova linguagem teórica e metodológica, mas, também, pelo incipiente incentivo à pesquisa histórica acadêmica, pela restrita sociabilidade dessa produção (falta de associações especializadas, de eventos de divulgação, pouca demanda de bancas de concursos) e pelo estado desolador dos arquivos regionais. Na suavização dessas carências, papel crucial seria interpretado pela Associação de Professores Universitários de História (Apuh, hoje Anpuh).

A associação nasceu de uma reunião, simbolicamente nomeada como I Simpósio da Anpuh, convocada para debater o currículo da graduação. Os debates do simpósio de Marília, realizado em 1961, ultrapassaram o tema dos conteúdos das disciplinas para tocarem no espectro geral da formação, ainda que não tenham conseguido tratá-los com aprofundamento em razão das disparidades oriundas dos divergentes entendimentos da finalidade da história e de seu ensino (Falcon, 2011).

Westphalen, que integrou a equipe de história moderna e contemporânea, fez interferências que encontraram acentuado número de interlocutores. Elas partiam de sua visão sobre o comprometimento do ensino da história com o (desenvolvimento do) seu presente. A história não era uma atividade desinteressada e qualquer escolha referente ao conteúdo das matérias deveria pautar-se na concepção da atuação do historiador no presente, um agente ativo no progresso científico do país. A atividade desinteressada aparecia como mácula que respaldaria a “indiferença manifestada pelos órgãos administrativos” (Simpósio de Professores de História do Ensino Superior em 1961, 1962, p. 97). Essa indiferença poderia ser combatível com a afirmação do valor desse saber para a vida prática. Logo, a renovação/ inovação

do ensino seria um passo decisivo na ação de legitimação social do ofício do historiador. Esse tema, espinhoso e complexo, retornaria aos simpósios vindouros e ainda nos assalta.

As demandas que Westphalen levou ao evento estavam relacionadas à sua plataforma de ensino e pesquisa desenvolvida na UFPR e exteriorizadas, como analisarei, no planejamento dos projetos de pesquisa e na condução da disciplina de introdução à história. Para ela, a atribuição do docente era ensinar o aluno a pensar historicamente, a ver o passado de modo científico, do que sobrevém a “importância do treinamento” com fontes primárias e o entrosamento com as demais ciências sociais.

A historiadora, assim como se posicionou em defesa do direito exclusivo do licenciado de ensinar história e da separação dos cursos de história e geografia, enfatizou veementemente a formação do pesquisador, figura secundária no simpósio. Segundo Westphalen (1962, p. 156), a faculdade de filosofia devia “também, cuidar da formação dos pesquisadores, com o mesmo carinho que o faz com relações aos professores secundários”.

O simpósio de Marília foi o embrião do despertar para uma consciência associativa e a expressão de um desejo de autonomia e afirmação disciplinar. Para o propósito deste artigo, resalto a ênfase coletiva na “criação de arquivos e conservação dos documentos” e na inserção, no currículo, da disciplina introdução aos estudos históricos. Como veremos, essa ênfase trata de combinações para a formulação do novo profissional, aquele que, como docente, deveria ser também pesquisador.

A FORMAÇÃO DO HISTORIADOR DE ARQUIVO

Analisar a inserção da disciplina introdução à história³ no currículo do curso de história da UFPR compreende também investigar como Westphalen significou o encontro historiográfico com Braudel na prática do seu ofício no Departamento de História (Dehis) e como levou sua experiência didática à comunidade historiadora. A incursão nesse meio universitário nos aproxima das agruras que acometiam os docentes no momento da estruturação curricular. Devido à falta de profissionais, a sobrecarga de trabalho culminava no desincentivo à produção do conhecimento, principalmente se esta demandasse procura árdua em arquivos desorganizados.

Introdução à história entrou no currículo no mesmo ano de realização do I Simpósio da Anpuh. Na disciplina, Westphalen implantou um regime regular de pesquisa de campo na Biblioteca Pública do Paraná e no Arquivo Público do Paraná, compreendendo-os como “laboratórios da história”. Essa organização didática teve uma dupla motivação: treinar novos pesquisadores, aguçando neles o “gosto” pelo trato da documentação de arquivo, e desafogar o tumultuado currículo com atividades variadas (Machado, 2016a).⁴

³ Por vezes aparecerá “introdução aos estudos históricos”.

⁴ Com a imposição da Portaria MEC n. 159/1965, que regulamentava a duração dos cursos de graduação, a vida do Dehis se tornou “angustiante”, chegando a uma relação de 86 alunos para um professor no ano letivo de 1969 (Ata da Reunião do Departamento de História, 5 de setembro, 1966, p. 25; 14 de novembro, 1969, p. 49).

Na prescrição de um papel eminentemente pragmático à disciplina, Westphalen foi uma das docentes convidadas a participar do 1º Encontro Brasileiro sobre Introdução ao Estudo da História, realizado em 1968, na cidade de Nova Friburgo (RJ).

Promovido pela Anpuh, seção Rio de Janeiro, e pelo Departamento de História da Universidade Federal Fluminense (UFF), o evento tinha por finalidade incentivar a “troca de experiências”, “confrontar orientações de pesquisas e debater problemas peculiares ao ensino da disciplina *Introdução ao Estudo da História*” (Esposel, 1970, p. 3, grifo do autor). A figura de José Pedro Esposel, professor na UFF e pesquisador da arquivologia, na organização do evento é indiciária da aproximação que a arquivologia, saber que buscava legitimação institucional, estabeleceria com a história ao longo da década de 1970.

Cecília Westphalen fez sua exposição na sessão de estudos intitulada “Introdução ao estudo da história e as técnicas auxiliares do historiador”. A autora reuniu argumentos oriundos de seu contato com o artigo “História e Ciências Sociais: a longa duração”, de Braudel (2009), para afirmar que a história, como “conhecimento da sociedade no tempo”, é uma ciência social e uma ciência imprescindível, pois conscientizadora da pluralidade do tempo social. O “historiador moderno”, além da nova atitude em relação ao documento, ao fato histórico, introduziu as noções de conjuntura, processo e estrutura para explicar a realidade social. Esse historiador reconstrói o passado com aportes metodológicos da ciência moderna e, assim, “o emprego de novos métodos e técnicas, como aqueles da quantificação, constituem imperativo das conquistas da era tecnológica” (Westphalen, 1970, p. 72-73). Estes imperativos, enquanto atributos do “historiador moderno”, foram reclamados como chaves para o treinamento de estudantes em projetos de pesquisa desenvolvidos nos departamentos, de preferência com ênfase na história regional. Vemos como Westphalen defendia um ponto de vista a partir do qual a disciplina deveria “instrumentalizar os alunos” na prática do seu *métier*; eram suas filiações intelectuais que demarcavam a organização do ensino.

Nas bases, as etapas de trabalho do “historiador-cientista” eram equivalentes às das demais ciências; o ato da pesquisa seguia o “método científico de observação”: formulação da hipótese, coleção da prova, estabelecimento de um *corpus* e prova da hipótese. Para a “coleção de provas”, reporta-se à heurística, e a “prova da hipótese” seria o momento da crítica e explicação histórica. No jogo das afinidades eletivas, fica subentendido que a autora optou por não citar a obra *Introdução aos estudos históricos*, de Langlois e Seignobos, que sintetizou o “método histórico” e difundiu o *savoir-faire* da disciplina na França (Noiriel, 1990). Nos conteúdos da disciplina, no entanto, as operações analíticas do repertório metódico tinham lugar marcado: os alunos do primeiro ano do curso de história da UFPR eram ensinados a submeter os documentos à crítica externa e interna.

Relacionar os conteúdos registrados nas “cadernetas de frequência e matéria lecionada”⁵ e a exposição de Westphalen no encontro permite compreender as adaptações que foram

5 Material disponível no arquivo permanente do setor de ciências humanas da UFPR.

sendo realizadas na disciplina, incluindo, excluindo ou reduzindo a carga horária de determinados assuntos.

Na infância da disciplina, de 1961 a 1963, encontramos incursões pela teoria da história; arrola-se o estudo de diferentes concepções de história, como a de “Santo Agostinho e a Cidade de Deus; Vico e a ‘Scienza Nuova’; Karl Marx e a dialética da História; Oswald Spengler e a vida das Civilizações; Arnold Toynbee e o Estudo da História” (Cadernetas de frequência..., 1961). A partir de 1965, e sem regularidade para os anos subsequentes, é possível encontrar aulas reservadas às interpretações da história nos marcos temporais da Antiguidade, Idade Média, Moderna e Contemporânea, mas sem a explicitação do conteúdo ensinado. A pequenez de uma hora-aula para cada uma é indício de que a indagação sobre os sentidos conferidos à história e à especificidade conceitual do conhecimento histórico eram temas pouco perseguidos. Poder-se-ia dizer que o tratamento rápido era justificável por evitar a sobreposição de conteúdos com as disciplinas de teoria da história ou de historiografia? Neste caso, não. O Dehis não oferecia as duas disciplinas. Historiografia, mesmo com pequeno espaço, era tratada dentro de “introdução à história” e aparecia de forma variada, ora como “noções de historiografia” (1964, 1967, 1968) ora como “perspectivas atuais da historiografia” (1965).

Já em 1963, algumas mudanças são expressivas da incorporação das suas leituras *annalísticas* da história. Elas também se associam ao exercício de reflexão despendido nos projetos desenvolvidos no Dehis. As noções de “fato, conjuntura, estrutura” e a apresentação das “novas perspectivas metodológicas da história” são introduzidas na grade de conteúdo para não serem mais abandonadas. Deste núcleo à *la Braudel*, surgem, em 1966, o tema “a história e o meio” e, em 1968, “longa duração – Braudel”.

As horas-aula destinadas à realização de “trabalhos práticos”, “pesquisa em arquivos” e “pesquisa em bibliotecas”, assim como os conteúdos sobre arquivística, história e organização de bibliotecas e museus, são consideravelmente valorizados, atingindo o ápice a partir de 1967. Igual importância recebeu o domínio das “ciências auxiliares”, relação direta com a ampliação da noção de documento e as diversas formas de tratamento. Em 1966, introduziu-se “exercício de paleografia”; “as técnicas modernas de datação Carbono 14”; “arquivos modernos – filмотeca, discoteca e serviço de microfilmagem”; “leitura de microfilme”.⁶

Dessa feita, acompanhando o desenrolar dos conteúdos de introdução à história planejados para o curso de história da UFPR, quando chegamos em 1968, observamos uma estrutura disciplinar que tencionava dar ao aluno um panorama das possibilidades metodológicas e técnicas do trabalho historiográfico. Embora a formação de hábitos para a pesquisa apareça como esfera privilegiada, os conteúdos também muniriam o historiador de conhecimentos para que pleiteasse espaço de trabalho em arquivos e museus.

6 Ressalto que não estou afirmando que os conteúdos programados tenham sido efetivamente ensinados; para essa afirmação, outras fontes teriam que ser mobilizadas, como bem assinalou um dos pareceristas deste artigo. A questão aqui é evidenciar a arquitetura da disciplinarização de uma forma de iniciar-se no processo de produção do conhecimento histórico.

Nesses termos, a disciplina ascendia como medida para institucionalizar práticas científicas no fazer historiográfico, tal como José Honório Rodrigues (1913-1987) já a concebia em 1949 na obra *Teoria da história do Brasil: introdução metodológica*. Convergentes, os dois historiadores compreendiam que o texto historiográfico “científico, profissional e especializado” (Freixo, 2018, p. 368) era tributário de uma formação “moderna”. Mesmo que a atenção à disciplina tenha vindo de experiência historiográfica distinta,⁷ com Rodrigues podemos avistar o crescente clima de cientificidade que assaltava a historiografia brasileira desde os anos 1950.

No tocante às filiações intelectuais de Westphalen, a análise de Jean Glénisson é indicativa do anseio de cientificidade da historiografia francesa. Para ele, apesar de Braudel não proclamar “leis históricas”, esforçava-se, “não obstante, por atingi-las mediante atalhos” (1977, p. 25). Essa constatação foi também o direcionamento que ele imprimiu ao primeiro manual acadêmico da disciplina, *Iniciação aos estudos históricos*, nascido de sua experiência como professor visitante na USP entre 1957 e 1958 –⁸ um ano antes de acompanhar Westphalen aos Arquivos Nacionais, em Paris. Para Glénisson, o historiador consciente do ofício deveria conhecer os caminhos percorridos pela história e ter o domínio do método e das técnicas. Assim, o sentido prático que Westphalen conferiu à disciplina, o de ensinar o exercício do ofício visando a um futuro “historiador-cientista” para temas nacionais, foi colhido no manual de Glénisson; inclusive, muitos dos conteúdos selecionados correspondem a subtítulos de sua obra.⁹

Compactuando com Glénisson (1977, p. 5) a respeito da dita abertura da história “a todas as iniciativas, a todas as influências, a todos os encontros”, Westphalen completou seu texto do encontro citando como exemplo de trabalho pluridisciplinar do Dehis o “projeto Campos Gerais”, desenvolvido na colônia agropecuária de Witmarsum, que era formada por um grupo de imigrantes menonitas, e o “projeto Porto de Paranaguá e as técnicas quantitativas”. Com a descrição desses projetos de pesquisa, a identidade da disciplina introdução à história associava-se à identidade perseguida pelo Dehis: uma escola de formação de docentes-pesquisadores em história econômica e demográfica com abordagem quantitativa e tratamento informático (Machado, 2016b).

A partir de “introdução à história”, disciplina reivindicada no simpósio de 1961 e objeto do encontro de 1968, estabeleceu-se, no Dehis da UFPR, um repertório de procedimentos centrado no método e na técnica. A medida desse ensino foi o vocabulário da “renovação”

7 Reporto à experiência norte-americana do autor, que frequentou o curso Introdução aos estudos históricos, ministrado por Charles W. Cole, na Universidade de Columbia.

8 A partir da tópica da “finalidade da história”, Furtado Filho (2017) analisa os manuais de introdução aos estudos históricos usados no Brasil entre 1940 e 1990.

9 Helenice Ciampi (2000), estudando o currículo da disciplina na PUC-SP, destacou, nas organizações curriculares de 1972 e 1973, o caráter prático da disciplina, o treinamento do aluno para a pesquisa, a ênfase nos procedimentos técnicos e a consideração da história como ciência social. Essa arquitetura geral só mudaria a partir de 1979, com a colocação de problemas sobre o conhecimento histórico, suas implicações teóricas e seus limites e o trabalho com as posições metodológicas do materialismo histórico.

ancorado nos *Annales*. Contudo, a filiação a essa historiografia demandava o manejo de expressivo número de fontes na construção da problemática investigativa e no planejamento do trabalho historiográfico. Daí se compreende como a elaboração e a propagação daquela identidade eram tributárias dos resultados alcançados no projeto levantamento e arrolamento de arquivos, que analiso à frente.

“SALVAR ARQUIVOS”, UMA MISSÃO DA UNIVERSIDADE

Estabelecendo como princípio a montagem de um quadro completo da economia e sociedade paranaenses (Westphalen et al., 2009), Cecília Westphalen, Altiva Balhana e Brasil Pinheiro Machado¹⁰ encabeçaram para o Dehis os seus primeiros planos de pesquisa, que só engajaram efetivamente professores e alunos quando conquistaram subsídios públicos e apoio da universidade a partir da reestruturação da carreira docente com o regime de tempo integral e dedicação exclusiva, mudança decorrente da implantação da lei da reforma universitária de 1968.

Data do ano da referida reforma o novo ímpeto do projeto de levantamento e arrolamento de arquivos, que tinha como escopo a “ida dos historiadores aos arquivos”. O projeto passava a contar com o financiamento da Fundação Educacional do Estado do Paraná, onde Westphalen foi membro do conselho diretor de 1962 a 1970. Elemento a ser observado é como a sua inserção em espaços de poder administrativo ou de visibilidade pública foi estratégica no desenvolvimento de suas iniciativas.

O projeto aglutinou estudantes e jovens professores que, divididos em equipes, saíram para perscrutar arquivos públicos e privados. Docentes e pesquisadores das instituições educacionais do interior do estado selaram um pacto de cooperação em prol do “salvamento de arquivos” (Westphalen; Balhana, 1971).

A justificativa para essa união de forças assentava-se na tomada de consciência de que a falta de uma política arquivística nacional transformava os vestígios do passado em entulhos (Balhana; Westphalen, 1970, p. 15) e na vontade de encontrar séries contínuas e homogêneas, a matéria-prima para “fabricar os fatos” (Furet, 1971). De tal modo, igrejas, câmaras e prefeituras municipais e os cartórios de registros diversos eram o eldorado desses pesquisadores.

O projeto estava dividido em duas fases. Primeiramente, em fichas elaboradas para o “levantamento dos arquivos locais”: dever-se-ia dar uma descrição sumária do que havia no arquivo. O passo à frente seria o “arrolamento” do que foi encontrado, propriamente o inventário, que seria acompanhado de classificação por assuntos, apreciação crítica e sugestões de utilização como fonte histórica. Para tanto, partia-se de uma “tábua de assun-

¹⁰ Balhana (1928-2009), docente de história da América desde 1951, era pesquisadora da imigração italiana no Paraná e referência da história demográfica praticada na UFPR. Machado (1907-1997), bacharel em direito, político, tornou-se historiador por notório saber. Catedrático de história do Brasil, esteve entre os fundadores do curso.

tos”: história política; administrativa; social; econômica; cultural; demográfica; eclesiástica; das instituições; militar; da arte (Westphalen; Balhana, 1971, p. 248) – eram estas as opções convencionadas.

A “tábua de assuntos” aduz como os pesquisadores do Dehis eram treinados a olhar os documentos e como tal atitude está conectada com a disciplina de introdução à história. Ela também sugere o leque das expectativas da historiografia brasileira do período, isto é, uma porção do universo do que se permitia pensar como pesquisa histórica, o que seria apreciável, exequível e traria lugar entre os pares.

Com a parceria da Operação Arquivos, da Fundação Projeto Rondon, e o apoio do Conselho Federal da Cultura (CFC),¹¹ a fase de levantamento expandiu-se e chegou a computar, em 1982, 196 arquivos identificados, 71 relatórios publicados e quatro arrolamentos (Westphalen, 1982, p. 104-105). Causa surpresa a timidez numérica desta última, que seria a etapa mais sofisticada. Para cumprir as exigências formuladas para o arrolamento, combinar descrição com apreciação crítica, requerer-se-ia um pesquisador que já tivesse intimidade com tais acervos ou que gozasse de experiência na área em que o documento se enquadrava. Assim, seria necessário recrutar esses profissionais, mas como professores, pesquisadores e alunos não recebiam remuneração, inviabiliza-se o prosseguimento. Para Westphalen, o projeto sintetizava uma “causa” e, como tal, o engajamento seria voluntário. Se essa concepção poderia ser sustentada no início da implantação do projeto, em meados da década de 1980, ela soava idealista, pois distante da aceleração das atividades docentes. Adjetivo distinto lhe foi dado no limiar dos anos 1970, conforme podemos inferir pela recepção positiva recebida nos encontros acadêmicos e pela implantação do curso de mestrado em história do Brasil da UFPR.

Quanto aos eventos acadêmicos, reportemo-nos aos simpósios nacionais da Anpuh. De acordo com um balanço avaliativo da primeira década da associação, houve predomínio no interesse pela documentação histórica (Canabrava, 1973, p. 89). Cecília Westphalen e Altiva Balhana tiveram protagonismo nesse campo ao divulgarem os resultados obtidos com o projeto de levantamento e arrolamento de arquivos. Em 1969, foi reservada aos pesquisadores da equipe paranaense uma sessão de estudos que contou com 17 comunicações versando sobre o conteúdo e o estado de conservação de diferentes arquivos localizados em diversas cidades do Paraná.

Tanto o diagnóstico do “estado dos arquivos” como o relatório da operação de salvamento foram calorosamente recebidos pelos pares, motivaram moções elogiosas e despertaram a ação. A boa receptividade vinha ao encontro de demandas manifestadas no simpósio de 1961. Como a história local e regional do Brasil estava sendo uma das mais praticadas entre os comunicadores, projeta-se que, ao irem ao arquivo com o desejo de palpar os documentos, eles também se defrontaram com toda espécie de problemas. Havia uma atmosfera de identificação com as experiências negativas. Faltava o arquivista, mas também o historiador. Se arquivos e museus eram habitats naturais do pesquisador da história, por que sua atua-

11 Westphalen compôs o CFC em 1976.

ção deveria se limitar ao magistério? Foi esse tipo de apreensão, quanto ao alcance de suas competências no mundo do trabalho, que motivou o aparecimento, ainda na década de 1970, do primeiro debate sobre a regulamentação da profissão de historiador (Fonseca et al., 1973, p. 845).

Essa movimentação acadêmica dos historiadores teria dado visibilidade ao profissional de arquivos (Martins, 1980), que, por iniciativa da Associação dos Arquivistas Brasileiros (AAB), iniciou em 1972 a realização do seu Congresso Brasileiro de Arquivologia (CBA). Entre as reivindicações mais enfáticas dos congressistas estava não só a regulamentação da profissão de arquivista, com a institucionalização acadêmica da arquivologia, como também a criação de um Sistema Nacional de Arquivos. De um lado, as reivindicações harmonizavam-se com as demandas da comunidade historiadora quanto à tragicidade dos arquivos e ausência de normatização legal. De outro, ensejavam posicionamentos diante das recentes “entradas dos historiadores nos arquivos”. Nas entrelinhas do discurso de cooperação com historiadores, museólogos e bibliotecários, pairava a afirmação de fronteiras delineadoras de reserva de mercado (Silva; Orrico, 2015).

De todo modo, “ir aos arquivos”, estabelecer as fontes são enunciados fundadores da operação historiográfica. O historiador transforma em documentos “certos objetos distribuídos de outra maneira” (Certeau, 2002, p. 81), perverte a função pela qual detinham significado, reatualiza os lugares de depósito destes objetos em razão das inquietações, das metodologias e técnicas que o seu tempo é capaz de disponibilizar. Assim, a recuperação de documentos, sua organização e catalogação são contribuições motoras do conhecimento porque as fontes constituem a matéria-prima do historiador. Era nesse terreno, dito prévio da interpretação, que os historiadores reivindicavam espaço. Prévio, pois se trata de uma etapa da escrita da história que requer ultrapassagem. Embora os arquivos sejam o “suporte explícito”, a “condição da história”, a obediência cega à sua positividade impossibilita a própria história enquanto narrativa analítica do passado (Roudinesco, 2006). O que, enfim, distingue o *métier* é o trabalho compreensivo desenvolvido sobre os documentos transformados em arquivo ou sobre o próprio arquivo (Heymann; Travancas; Rouchou, 2013; Derrida, 2001). No cenário dos anos 1970, a ultrapassagem foi o desafio das primeiras dissertações de mestrado do programa de pós-graduação em história da UFPR.

A “tábua de assuntos”, a ênfase no arquivo e a linguagem da quantificação e informática no currículo do Dehis se conectam no entendimento da implantação das linhas de pesquisa do curso de mestrado em história do Brasil: história econômica e história demográfica.

O fazer historiográfico almejado era empirista. Os arquivos, portanto, eram imprescindíveis. Com longos cortes diacrônicos, as formulações de séries exigiam abundante captura de dados para serem representativas do fenômeno investigado e comparáveis no tempo. Em sua maioria, os mestrandos da primeira entrada no curso, em 1972, foram aqueles que atuaram nas missões de levantamentos de arquivos. Assim, os relatórios foram basilares para a primeira pesquisa acerca do preço do escravo no Paraná; para as investigações acerca das correntes imigratórias e a integração sociocultural; dos perfis populacionais e desenvolvimento social; da estrutura fundiária e exploração da terra, entre outros (Marchi, 1995).

A “história regional” foi uma bandeira içada pelo programa de pós-graduação, que buscou assentar as bases desse fazer historiográfico na exploração de problemáticas locais. Concebiam-se essa abordagem como uma metodologia necessária para se alcançar uma história total da história do Brasil. Nos congressos nacionais de arquivologia e seminários regionais ocorridos ao longo da década de 1970, é notório como a “história regional” se tornou uma estratégia profícua para criar centros de documentação, justificar linhas de pesquisa e firmar alianças e convênios entre universidades e arquivos públicos e particulares.

Se Westphalen e Balhana, no primeiro CBA (1972), foram vozes solitárias na comunicação da estrutura e dos objetivos envolvidos no projeto de levantamento de arquivos realizado a partir da universidade e com apoio público externo, no terceiro CBA, em 1976, outras experiências emergiram. A pesquisa histórica ocupou um espaço próprio no congresso com o I Seminário de Fontes Primárias de História do Brasil. Historiadores e arquivistas comunicaram as iniciativas que foram surgindo desde 1972, como as de Minas Gerais, Espírito Santo, Sergipe, Paraíba e Mato Grosso. Em comum, todas se organizavam no interior da universidade, integravam historiadores, cientistas sociais, bibliotecários, arquivistas, buscavam treinamento no Arquivo Nacional e travavam diálogos com profissionais da UFPR e da USP, prioritariamente.

Os relatos também se aproximam quando informam as dificuldades. Na UFF e na Universidade Federal de Sergipe (UFS), por exemplo, o entrave era interno. A falta de “conscientização da importância do trabalho histórico, como área útil e relevante na estrutura acadêmica da universidade” (Martins; Preis, 1979, p. 783), acarretava diminuto apoio financeiro e insuficiente cooperação quanto à flexibilização das atividades docentes. Devido à escassez de recursos, inconveniente generalizável, poucos grupos de trabalho conseguiam publicar seus resultados, o que era péssimo para os planos de fomento à pesquisa regional e para pleitear alianças com instituições públicas.

No primeiro Seminário Arquivos e História, promovido pela Divisão de Arquivo Público do Estado de São Paulo, outra ênfase se estabeleceu com a opção pelo regional e o local. O investimento nessa prática de pesquisa também se relacionava com a marginalização dos passados regionais (Silveira, 1978; Arruda, 1978). Regiões que se tornaram periféricas devido ao seu baixo alcance econômico tinham suas histórias ora negligenciadas ora silenciadas. As histórias eram narradas, em grande parte, pelo centro (São Paulo e Rio de Janeiro), que, inclusive, detinha o poder de domiciliar a documentação (Piccolo, 1978). Assim, o “regional/local” também aparecia como uma forma de levante contra generalizações identitárias. Salvar arquivos para “conhecer-se” foi um mote ressoante e que deveria despertar a atenção das universidades, locais de construção de narrativas científicas e contra-hegemônicas.

Conforme esses pesquisadores, as universidades “não deveriam apenas incentivar a pesquisa, mas envolver-se numa política de arquivos” (Piccolo, 1978, p. 55). Esse “envolvimento”, para Westphalen e Balhana, ganhava a envergadura de uma “missão”. Objetivando o cumprimento dessa incumbência, elas apresentaram aos seus colegas o projeto de levantamento de acervos carentes de organização, a versão nacional da experiência paranaense.

Prioritário a qualquer outro projeto, esse deveria ser “realizado por professores e alunos de cursos ligados ao *ofício*, ou seja, de história, arquivologia, biblioteconomia e documentação” (Westphalen; Balhana, 1979, p. 797, grifo das autoras). Como julgavam se tratar de uma ação conjunta imediata, fincavam os pés no chão quanto ao que estava ao alcance nos quesitos arranjo, organização e disponibilização. Se conseguissem ao menos saber quais arquivos existiam, o que possuíam, em que condições se encontravam e quais as possibilidades de acesso, melhor embasamento teriam para estabelecer as linhas de pesquisas regionais/locais e nacionais. Assim também melhor seria o tempo de pesquisa do investigador científico, do cidadão que se direcionaria ao arquivo para resolução de questões práticas cotidianas e para os governantes, que para planejar sua administração deveriam conhecer os sucessos e as intempéries que se deram no passado. Enfim, a vida que se exibia nos arquivos, como patrimônio cultural, tornar-se-ia propriedade de todos.

Em 1979, Westphalen cobrou do CFC, que no ano anterior havia aprovado o envio do projeto ao Ministério da Educação, que atuasse junto ao órgão executivo para a promoção do programa, pois “se muito perdemos do passado, é preciso não perder do futuro” (1979, p. 144). Novamente enfatizava-se que tais documentos de arquivos diziam respeito a quem somos e ao que pretendíamos ser; o passado racionalmente verificável no arquivo alimentaria nosso “horizonte de expectativa” (Koselleck, 2006). Os embaraços na conquista de apoio para o projeto estariam relacionados ao lugar da reflexão histórica naquele presente de regime militar. A dificuldade em conferir à disciplina história uma dimensão de praticidade para a vida social traduzia-se na falta de consciência histórica em relação às ações de salvaguarda da documentação. Compreende-se, assim, o quanto os processos de classificação, reunião dos documentos e apresentação dos fundos são também “negócios de tradições nacionais” (Offenstadt, 2011, p. 30), ou seja, fazem parte das conveniências políticas de cada nação.

Após esse apelo ao CFC, não encontramos mais menções públicas de Westphalen sobre o prosseguimento do projeto em nível nacional. Apesar da receptividade entre os pares e dos entendimentos quanto ao papel da universidade nessa matéria, é provável que ele tenha alimentado as traças das gavetas do referido ministério.

Um dos pontos frágeis desse projeto tocava nas atividades docentes. Como engajar professores sem flexibilizar sua carga horária, sem diminuir suas incumbências administrativas? O cenário da década de 1980 é de rareamento de verbas e de crescimento de compromissos acadêmicos e burocráticos consequentes da pós-graduação. O peso atribuído aos docentes pode ter tornado o projeto inexecutável. Além do mais, nos próprios simpósios e congressos, avistavam-se denúncias de “preconceito em relação ao tipo de trabalho de levantamento de fontes primárias”; dizia-se que historiadores julgavam “as atividades arquivísticas de segunda classe” (Camargo, 1979, p. 756; 1980, p. 21) – diagnóstico relacionável ao momento de inflexão historiográfica da década de 1980 (Mello, 2016). Lentamente outras leituras foram surgindo, possibilidades de investigação ascenderam e a problemática do acesso à documentação e das condições de “ida ao arquivo” passaram a ocupar um lugar minoritário.

Se, de um lado, a conjuntura historiográfica já mostrava oscilações e dissonâncias quanto à prática da história quantitativa, cuja centralidade do arquivo era evidente, de outro,

observa-se a legitimação entre os pares da “persona do historiador arquivista” (Ohara, 2017). Embora o empirismo decorrente tenha sido criticado como fetichismo e mesmo obstaculizado investidas de ordem teórica (Fico; Polito, 1992), essa persona assenta uma cultura de manejo de fontes que começou a ser amplamente construída no meio universitário apenas em idos dos anos 1960. A juventude dessa persona na historiografia brasileira universitária¹² torna compreensível que os debates acerca da “crise” da história, da sua formulação narrativa e a relação com o referente tenham uma temporalidade distinta de outras historiografias, por mais tributária que seja delas.

O afastamento da “problemática dos arquivos” (salvamento, organização, manutenção, suporte, tecnologia e difusão) pode ter sido precipitado, haja vista o distanciamento dos historiadores das ações de salvaguarda e organização da documentação de arquivo e o desconhecimento por parte dos historiadores em formação da própria linguagem da arquivologia. Nessa perspectiva, talvez, um maior diálogo interdisciplinar pudesse contornar a tímida atenção que os historiadores vêm dando à tramitação do projeto de lei n. 7.920/2017 (PLS 146/2007), o PL da “queima de arquivo”.¹³

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Caminhar pela trajetória profissional de Westphalen permitiu-nos sugerir como, na conjuntura de profissionalização da pesquisa histórica universitária, buscou-se “ir aos arquivos” e discipliná-los como “laboratórios da história”. O arquivo, como antídoto ao predomínio da pesquisa bibliográfica, seria o lugar onde o historiador, formado para operar com novos arsenais teórico-metodológicos, desconstruiria generalizações e daria a conhecer especificidades regionais. Porém, ir ao arquivo em busca de fontes da história local requeria coragem do pesquisador, visto que “pouco ou nada” havia sido “feito pelos arquivos brasileiros” (Westphalen; Balhana, 1971, p. 243).

As experiências narradas nos simpósios e congressos na década de 1970 indicam que uma geração arregaçou as mangas e tentou reverter essa realidade desoladora. Quando encontraram apoio da universidade e os recursos públicos existiram, os projetos apresentaram resultados. Mas essa não foi a regra.

Embora não seja competência da universidade arcar com a “problemática dos arquivos”, e mesmo que a pesquisa histórica não seja sua exclusividade, ela também não pode se omitir. A experiência da UFPR com o projeto de levantamento e arrolamento de arquivos mos-

¹² O acento na localização “historiografia universitária” justifica-se pela não obliteração da historiografia dos institutos históricos, já que recolhimento, catalogação e divulgação de fontes foram princípios da escrita da história estabelecidos pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) no momento de sua instituição (Guimarães, 2001).

¹³ Em linhas gerais, o projeto reapresentado em 2017 dispõe “sobre a digitalização de documentos em mídia ótica ou eletrônica” e, assim, regulariza a destruição dos documentos originais após a sua digitalização. Ver: <<https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2142105>>; <<https://queimadearquivonoa.webnode.com/>>. Acesso em: 24 mar. 2019.

tra como a colaboração das autoridades públicas foi imprescindível para a viabilização das ações, que, em contrapartida, permitiram novas interpretações regionais e aumentaram a produtividade científica do Dehis, alavanca do seu programa de pós-graduação.

Cecília Westphalen, mulher que se engajou na “problemática dos arquivos” a partir da sua forma de conceber a prática historiográfica e a “ida aos arquivos”, transformou-se em um nome *arquivável*. Os vestígios de uma forma de ser historiadora no Brasil em um período de delineamento das tarefas que comporiam o ofício estão depositados no Arquivo Público do Paraná. Com a ausência do termo de doação, o acervo repousa inseguro. Faltoso de organização, sem qualquer esboço de inventário, ele se torna um desafio ao pesquisador, cujo tempo acadêmico regulado pelas agências de fomento é cada vez mais diminuto. Na escassez de recursos humanos de que goza a instituição, o acervo aguarda o momento em que ocupará a “Sala Cecília Westphalen”, aquela destinada, preferencialmente, aos estudantes que desenvolvem projetos firmados entre o arquivo e as universidades.

A autora desenvolve o projeto de pesquisa “Modos de ser historiadora: concepções do ofício em Cecília Westphalen, Maria Beatriz Nizza da Silva e Adeline Daumard, entre 1970-1990” no pós-doutorado em História na Universidade Estadual Paulista (Unesp), Franca (SP), com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), processo 2016/22187-3.

Referências

- ARRUDA, Therezinha. O núcleo de documentação e informação histórica regional da Universidade Federal de Mato Grosso. In: SEMINÁRIO ARQUIVOS E HISTÓRIA, I, 1977. São Paulo. *Anais...* São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978. p. 69-72.
- ATA da reunião do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da UFPR. 14 de novembro, 1969. Acervo Departamento de História, UFPR.
- _____. Curitiba, 5 de setembro, 1966. Acervo Departamento de História, UFPR.
- BALHANA, Altiva; WESTPHALEN, Cecília. Levantamento e arrolamento de arquivos. *Boletim da Universidade Federal do Paraná*, Curitiba, UFPR, n. 10, 1970.
- BOTTINO, Mariza. *O legado dos Congressos Brasileiros de Arquivologia (1972-2000)*. Rio de Janeiro: FGV, 2014.
- BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a história*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CADERNETAS de frequência e matéria lecionada, 1961-1968. Curitiba. Arquivo permanente – Setor de Ciências Humanas, UFPR.
- CAMARGO, Ana M. de A. Intervenções do plenário. II Seminário de Fontes Primárias para a História do Brasil. Rio de Janeiro, 1980, p. 21. Arquivo Público do Paraná, Coleção Cecília Westphalen.
- _____. Informe do Setor de Documentação Histórica do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA, III, 1976. Rio de Janeiro. *Anais...* Brasília: Departamento de Imprensa Nacional, 1979. p. 755-757.

CANABRAVA, Alice. Discurso. In: SIMPÓSIO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS DE HISTÓRIA – Anpuh, VI, 1971, Goiânia. *Anais...* São Paulo: USP, 1973. p. 85-91.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense, 2002.

CIAMPI, Helenice. *A história pensada e ensinada: da geração das certezas à geração das incertezas*. São Paulo: Educ, 2000.

COSTA, Emília Viotti da. Entrevista. In: MORAES, José; REGO, José. *Conversas com historiadores brasileiros*. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 65-93.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

ESPOSEL, José. Nota prévia. In: ENCONTRO BRASILEIRO SOBRE INTRODUÇÃO AO ESTUDO DA HISTÓRIA, 1., 1968, Nova Friburgo. *Anais...* Niterói: UFF, 1970. p. 3.

FALCON, Francisco. Memória e história: a fundação da Anpuh. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, XXVI, 2011, São Paulo. *Anais...* São Paulo, 2011. p. 1-18.

FENELON, Déa; RODRIGUES, Leda. Os arquivos, a pesquisa histórica e a pós-graduação. SEMINÁRIO ARQUIVOS E HISTÓRIA, I, 1977. São Paulo. *Anais...* São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978. p. 58-64.

FICO, Carlos; POLITO, Ronald. *A história do Brasil (1980-1989): elementos para uma avaliação historiográfica*. v. 1. Ouro Preto: UFOP, 1992.

FONSECA, Célia F. d'A. et al. Proposta 14. Moção 3. In: SIMPÓSIO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS DE HISTÓRIA – ANPUH, VI, 1971, Goiânia. *Anais...* São Paulo: USP, 1973. p. 844-845.

FREIXO, Andre. José Honório Rodrigues (1913-1987). In: PARADA, Maurício; RODRIGUES, Henrique E. (org.). *Os historiadores clássicos da história do Brasil: dos primeiros relatos a José Honório Rodrigues*. v. 4. Petrópolis: Vozes; Rio de Janeiro: PUC, 2018. p. 359-393.

FURET, François. Histoire quantitative et construction du fait historique. *Annales*, Paris, ano 26, n. 1, p. 63-75, 1971.

FURTADO FILHO, João. Manuais de iniciação aos estudos históricos e a questão da utilidade do conhecimento. *História Unisinos*, São Leopoldo, v. 21 n. 2, p. 179-190, mai./ago. 2017.

GLÉNISSON, Jean. *Iniciação aos estudos históricos*. Rio de Janeiro; São Paulo: Difel, 1977.

GUIMARÃES, Manoel L. S. *Historiografia e nação no Brasil: 1838-1857*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

HEYMANN, Luciana; TRAVANCAS, Isabel; ROUCHOU, Joëlle (org.). *Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*. Rio de Janeiro: FGV, 2013.

LOPES, Antonio H. Performance e história (ou como a onça, de um salto, foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história). *Percevejo*, n. 11/12, p. 5-16, 2003.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2006.

MACHADO, Daiane V. 2016. *Por uma “ciência história”: o percurso intelectual de Cecília Westphalen, 1950-1998*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista, Assis, SP, 2016a.

_____. “Pas de chiffres, pas d’histoire:” a construção do programa de pós-graduação em história do Brasil da UFPR. In: PRIORI, Angelo (org.). *História do Paraná: novos caminhos e novas abordagens*. Curitiba, PR: CRV, 2016b. p. 235-255.

- MARCHI, Euclides. Relendo nossos mestres. *Ciências Humanas*, Curitiba, n. 4, p. 37-53, 1995.
- MARTINS, Ismênia. Relacionamento e cooperação entre arquivistas e usuários, particularmente do historiador. II Seminário de Fontes Primárias para a História do Brasil. Rio de Janeiro, 1980, p. 11-14. Arquivo Público do Paraná, Coleção Cecília Westphalen.
- _____. PREIS, Aidyl. Experiência da Universidade Federal Fluminense no levantamento de fontes primárias. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA, III, 1976. Rio de Janeiro. *Anais...* Brasília: Imprensa Nacional, 1979. p. 783-789.
- MELLO, Ricardo. *Tendências historiográficas na Revista Brasileira de História: 1981-2000*. Curitiba: Prismas, 2016.
- NOIRIEL, Gérard. Naissance du métier d'historien. *Genèses*, Paris, n. 1, p. 58-85, set. 1990.
- OFFENSTADT, Nicolas. *L'historiographie*. Paris: PUF, 2011.
- OHARA, João. 2017. *Virtudes epistêmicas na historiografia brasileira (1980-1990)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2017.
- PICCOLO, Helga. *Problemas de pesquisa nos Arquivos Nacionais*. In: SEMINÁRIO ARQUIVOS E HISTÓRIA, I, 1977. São Paulo. *Anais...* São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978. p. 48-57.
- RICHARD, Jean. Un 'Charles-Quint' Brésilien. *Annales de Bourgogne*, Dijon, p. 223-224, 1958.
- ROBERT, Ricard. Cecília María Westphalen, Carlos-Quinto 1500-1558, seu Império universal. *Bulletin Hispanique*, [S.l.], v. 60, n. 4, p. 564-565, out./dez. 1958.
- ROIZ, Diogo. *Os caminhos (da escrita) da história e os descaminhos de seu ensino: a institucionalização do ensino universitário de História na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (1934-1968)*. Curitiba: Appris, 2012.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *A análise e o arquivo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- SILVA, Eliezer; ORRICO, Evelyn. O projeto da Associação dos Arquivistas Brasileiros para o campo arquivístico. *Perspectivas em Ciência da Informação*, Belo Horizonte, v. 20, n. 3, p. 85-100, jul./set. 2015.
- SILVEIRA, Rosa. A participação do NDIHR da UFPB na problemática arquivos – história. In: SEMINÁRIO ARQUIVOS E HISTÓRIA, I, 1977. São Paulo. *Anais...* São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978. p. 44- 47.
- SIMPÓSIO DE PROFESSORES DE HISTÓRIA DO ENSINO SUPERIOR EM 1961, I, 1961, Marília. *Anais...* Marília: Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Marília, 1962. p. 97.
- WESTPHALEN, Cecília. et al. Ata da reunião do Departamento de História da Faculdade de Filosofia da Universidade do Paraná, realizada em 2 de dezembro de 1964 [registrando sua constituição em princípios de maio de 1959]. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 50, p. 285-315, jan./jun. 2009.
- _____. Carta a Mba de Ferrante. *Boletim do Arquivo Estadual do Paraná*. Curitiba, n. 17, p. 33-42. 1985.
- _____. Levantamento e arrolamento de arquivos. *Boletim do Conselho Federal de Cultura*, Rio de Janeiro, MEC, ano 12, n. 49, p. 104-105, out./nov./dez. 1982.
- _____. Projeto de levantamento de acervos carentes de organização. Documento de estudo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA, III, 1976. Rio de Janeiro. *Anais...* Brasília: Imprensa Nacional, 1979. p. 797-800.
- _____. Programa Nacional de Preservação da Documentação. *Boletim do Conselho Federal de Cultura*, Rio de Janeiro, MEC, ano 9, n. 36, p. 143-144, jul./ago./set. 1979.

_____.; BALHANA, Altiva. Projeto de levantamento de arquivos. In: SIMPÓSIO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS DE HISTÓRIA – APUH, V, 1969, Campinas. *Anais....* São Paulo: USP, 1971. p. 243-259. 2v.

_____. A introdução ao estudo da história e as técnicas auxiliares do historiador. In: ENCONTRO BRASILEIRO SOBRE INTRODUÇÃO AO ESTUDO DA HISTÓRIA, 1., 1968, Nova Friburgo. *Anais...* Niterói: UFF, 1970. p. 71-92.

_____. Últimas intervenções. SIMPÓSIO DE PROFESSORES DE HISTÓRIA DO ENSINO SUPERIOR EM 1961, I, 1961, Marília. *Anais...* Marília: Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Marília, 1962. p. 156.

_____. *Carlos-Quinto, 1500/1558: seu Império universal*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1955.

Recebido em 30/10/2018
Aprovado em 20/3/2019

FOTOGRAFIA E HISTÓRIA **ARTES E OFÍCIOS NAS PRÁTICAS FOTOGRÁFICAS NO SUL DO BRASIL**

Photography and history

Arts and crafts in photographic practices in the south of Brazil

Fotografía e historia

Artes y oficios en las practicas fotográficas en el sur de Brasil

IVO DOS SANTOS CANABARRO | Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com pós-doutorado em História Social pela mesma universidade. Professor do Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul (Unijuí) | ivo.canabarro@unijui.edu.br

CAROLINA MARTINS ETCHEVERRY | Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), com pós-doutorado em Memória Social e Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Professora do Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS | etchev@gmail.com

RESUMO

O artigo aborda três práticas fotográficas que contribuem para o entendimento da história visual no sul do Brasil: as coleções da família Beck, de Eduardo Jaunsem e de Virgílio Calegari. As práticas são elementos da cultura visual, desdobradas em momentos significativos da produção fotográfica. Elas se constituem em verdadeiras arqueologias dos fotógrafos, revelando suas técnicas, artes e ofícios.

Palavras-chave: prática fotográfica; família Beck; Jaunsem; Calegari.

ABSTRACT

The article approaches three photographic practices that contribute for the understanding of the visual History in the South of Brazil: the collections of the Beck family, Eduardo Jaunsem and Virgílio Calegari. The practices are elements of a visual culture, unfolded in meaningful moments of the photographic production. They are made up of true archeologies of these photographers, revealing their techniques, arts and crafts.

Keywords: photographic practice; Beck family; Jaunsem; Calegari.

RESUMEN

El artículo aborda tres practicas fotográficas que contribuyen decisivamente para el entendimiento de la historia visual en el Sur de Brasil: las colecciones de la familia Beck, de Eduardo Jaunsem y de Virgilio Calegari. Las prácticas son elementos de una cultura visual, desdobradas en momentos significativos de la producción fotográfica. Constituyen verdaderas arqueologías de los fotógrafos, revelando sus técnicas, artes y oficios.

Palabras clave: practica fotográfica; familia Beck; Jaunsem; Calegari.

INTRODUÇÃO

Existem algumas semelhanças entre os fotógrafos e os historiadores. A primeira é que ambos trabalham com realidades e também com o realismo. Sendo assim, o fotógrafo, com sua prática, capta um instante da realidade no ato fotográfico. É um momento decisivo que fica para sempre numa superfície, um pedaço de realidade congelado para a eternidade. O historiador, por sua vez, trabalha com essas noções de realidade, faz delas o seu ofício. Ele analisa o que foi captado e transforma em conhecimento. As imagens produzidas pelo ato fotográfico representam um recorte específico, uma moldura do olhar do fotógrafo recortado por um dispositivo técnico, a câmera fotográfica. Dubois (1994) enfatiza que o recorte é sempre uma opção, pois existe um contexto de pertencimento que ficou fora do enquadramento, toda uma realidade não captada pelo ato fotográfico. O historiador faz uma relação entre aquilo que foi registrado e o que permaneceu fora, ou seja, todo o contexto histórico de pertencimento da imagem.

O fotógrafo trabalha, segundo Frizot (2001), com basicamente duas mediações: uma humana e outra técnica. A humana é o seu olhar, constituído a partir de todo o seu conhecimento sobre a fotografia e a realidade. O seu olhar é moldado por um conjunto de representações, o que lhe permite fazer um recorte específico de um determinado instante da realidade. Ele é quem escolhe o que vai ser recortado, e compõe o espaço fotográfico com a visão de mundo construída culturalmente. A segunda mediação é técnica, feita com os equipamentos fotográficos disponíveis em cada contexto histórico. O ato fotográfico, nas observações de Dubois (1994), somente pode efetivar-se com os instrumentos técnicos. São necessárias sempre essas duas mediações, pois o equipamento só funciona com a intervenção humana, por isso toda imagem é produto humano e técnico. O que os fotógrafos do século XIX e início do XX caracterizavam como arte fotográfica é uma técnica que depende da criatividade humana. São dimensões de uma prática fotográfica.

As práticas fotográficas são construções temporais e variam de acordo com cada contexto histórico de pertencimento. Sendo assim, Mauad (2008) enfatiza que cada fotógrafo opera conforme suas mediações culturais, dadas pela sua condição de vivência. Nessa direção é importante pontuar que essa mesma prática resulta também do engajamento social e político do fotógrafo. A autora assinala que, resultante disso, o produto cultural, a fotografia, vem carregada de sentidos expressos por uma linguagem visual preponderante em uma determinada época. Corroborando com a afirmativa, Proença (2017) afirma que a prática fotográfica se define na união do engajamento social e político do fotógrafo com a sua atuação em um certo espaço social. Portanto, ambos os autores trabalham na perspectiva de mostrar que os fotógrafos atuam em suas práticas a partir de um conjunto de saberes específicos sobre a fotografia, mas também com sua responsabilidade social estabelecida em um dado espaço, que pode ser físico e, ao mesmo tempo, social.

Em se tratando de prática fotográfica, ainda acrescentamos a questão do olhar do fotógrafo. Nas observações de Canabarro (2011), cada fotógrafo constrói um olhar específico ao longo de sua prática. O olhar, segundo Frizot (2001), tem mediações culturais e sociais

construídas no percurso do fotógrafo através do conhecimento que ele tem sobre a fotografia e as representações de cada contexto histórico. O olhar é subjetivo, porém depende de questões pontuais objetivas e subjetivas. Não é apenas o reflexo de uma dada concepção de imagem ditada por uma literatura específica, mas, sobretudo, o que o fotógrafo acredita que seja adequado à composição de cada fotografia, produzida em determinados momento e interesse. Portanto, o olhar é uma construção moldada ao longo do tempo com interferências objetivas e subjetivas. Assim, cada fotógrafo pode construir o seu olhar específico dentro de sua prática fotográfica.

Neste artigo vamos conhecer três práticas fotográficas distintas, de fotógrafos que trabalharam no sul do Brasil. São estrangeiros ou descendentes que vieram trabalhar com a fotografia. É uma verdadeira prática fotográfica entre dois mundos: o continente europeu e o Brasil. Eles vieram desbravar visualmente o sul do país com conhecimento sobre a arte fotográfica já adquirido na Europa. A experiência desses fotógrafos foi fundamental para a construção da nossa história social da fotografia, pois eles produziram coleções que são testemunhas do processo de ocupação das regiões de imigração no Brasil. Muitos vieram da Europa e entraram como imigrantes, alguns se declaravam fotógrafos e outros, agricultores, para poder ter a posse de terras nas regiões de colonização. Vieram tentar a vida no novo mundo. Muitos eram fotógrafos amadores na Europa, segundo Rouillé (1986), que trabalhavam nos estúdios das ruas fazendo da fotografia sua profissão. Mas o novo mundo oferecia a possibilidade de enriquecimento, de reconhecimento de uma profissão que crescia muito na Europa e não permitia prosperar sem um grande investimento num bom estúdio. Por causa da situação desses fotógrafos na Europa, muitos saíram para o Brasil buscando novas oportunidades profissionais.

A primeira prática fotográfica pertence à família Beck. Segundo Canabarro (2011), teve início com o precursor Carlos Germano Beck, que nasceu na Alemanha, onde começou o seu ofício, vindo para o Brasil com a família em 1896. Entrou no país como imigrante com as levas que vieram colonizar o Noroeste Colonial do Rio Grande do Sul. Conquistou terras como os demais imigrantes numa colônia fundada em 1890. Estabeleceu-se como agricultor e fotógrafo. A família toda se dedicou à agricultura num primeiro momento, mas Carlos G. Beck nunca deixou o ofício da fotografia. Tão logo se instalou no Brasil, já iniciou as atividades como fotógrafo itinerante, percorrendo todo o Noroeste Colonial, indo até a divisa do Brasil com a Argentina. Assim que começou a ganhar dinheiro com a prática fotográfica, mudou-se da colônia para o espaço urbano, instalando um estúdio fotográfico na cidade de Ijuí (RS), constituindo o primeiro estúdio na cidade, mas o trabalho como itinerante ainda fazia parte do seu negócio. Os filhos homens seguiram o seu ofício, trabalhando juntamente com ele nas missões fotográficas, como também nas atividades do estúdio. Foi uma prática fotográfica que passou de pai para filhos, pois o estúdio foi comandado pela sucessão dos descendentes.

A segunda prática fotográfica, de acordo com Canabarro (2011), é de Eduardo Jaunsem, oriundo da Letônia. Veio para o Brasil em 1914, juntamente com uma leva de imigrantes que deixaram a Europa antes da Primeira Guerra Mundial. Aprendeu o ofício da fotografia em seu país de origem. Em sua longa viagem para o Brasil, passou pela Bélgica, onde o seu tio

comprou-lhe uma câmera fotográfica, com a qual deu início ao seu trabalho no país. Eduardo Jaunsem entrou no Brasil como agricultor e fotógrafo, recebendo terras para a colonização no sul. Dedicou-se à propriedade agrícola juntamente com sua família e manteve o seu ofício de fotógrafo por praticamente toda a vida. Foi um fotógrafo singular, pois estudava muito as belas-artes e comprava material da Europa, o que o mantinha atualizado na arte fotográfica. Produziu a maioria de suas fotografias fora do estúdio, constituindo-se em um verdadeiro cronista do cotidiano dos colonos imigrantes em suas mais inusitadas situações de vivências. Podemos considerá-lo como um fotógrafo pictorialista, pois a natureza sempre foi sua inspiração. Produziu fotografias que retratam a beleza da natureza e dos personagens cotidianos. Participou de inúmeras exposições fotográficas no Brasil e no exterior, expondo suas obras com técnicas que acompanharam a própria evolução da história da fotografia no país.

A terceira e última prática analisada neste artigo é a de Virgílio Calegari, um dos fotógrafos mais conhecidos no Rio Grande do Sul e importante expoente da fotografia brasileira. Nascido na Itália, veio ao Brasil em 1881 com seus irmãos, ainda muito jovem, para tentar a carreira de fotógrafo, na qual foi muito bem sucedido, pois foi capaz de produzir imagens que o singularizaram como fotógrafo de estúdio. No início de sua carreira, estabeleceu-se em Caxias do Sul, um local construído socialmente pela colonização italiana, onde retratou a vida dos colonos em seu cotidiano. Essa fase de sua carreira nos interessa neste artigo, pois foi nesse momento que ele produziu um número muito grande de fotografias fora do estúdio. Calegari produziu imagens com um grande valor técnico e artístico e seus conhecimentos sobre fotografia ficam evidenciados em sua longa prática fotográfica. Depois de Caxias do Sul, transferiu-se para a capital do estado, Porto Alegre, onde instalou um estúdio fotográfico, frequentado por um público da elite cidadina que procurava uma fotografia de alta qualidade. Fotografoou inúmeras personalidades políticas do estado, ficando conhecido como um importante retratista. Suas fotografias são ícones de uma história que retrata cenas e personagens da história do Rio Grande do Sul.

PRÁTICA FOTOGRÁFICA DA FAMÍLIA BECK

O casal Carlos Germano Beck e Clotilde Beck, segundo Canabarro (2011),¹ chegou ao Brasil em 1896, permanecendo provisoriamente em Silveira Martins e depois deslocando-se para a Colônia de Ijuhy, seis anos depois de sua fundação oficial. Carlos Germano Beck construiu o seu olhar balizado em suas experiências em dois mundos diferentes: primeiro, o europeu, onde já praticava a fotografia; segundo, uma colônia no sul do Brasil. Na nova colônia tudo estava a ser construído, e seu olhar foi testemunha desse processo. Seu saber fotográfico provém de suas experiências e de leituras especializadas sobre imagens, as quais foram fun-

¹ A descrição da prática fotográfica da família Beck foi baseada em pesquisas feitas no projeto "A história pela fotografia", publicadas no livro de Ivo Canabarro *Dimensões da cultura fotográfica no sul do Brasil*, Unijuí, 2011, bem como em sua pesquisa de pós-doutorado (2014-2015). Os dados foram pesquisados nos arquivos do Museu Antropológico Diretor Pestana, em Ijuí (RS).

damentais para dar continuidade à sua nova profissão. Os primeiros anos na nova colônia foram muito difíceis, pois era um período de adaptação para os imigrantes, quando havia a necessidade de uma construção física e social do novo espaço em uma colônia interétnica, ou seja, que abrigava imigrantes de diferentes nacionalidades.

A propriedade rural serviu como um cenário para a produção das fotografias, pois o fotógrafo construiu um estúdio ao ar livre. Na frente da propriedade, um painel fixado na parede servia como fundo para a tomada das fotografias e alguns móveis eram utilizados para complementar o cenário. Quando o fotógrafo saía para fazer excursões fotográficas, levava consigo o painel e alguns acessórios e montava um verdadeiro estúdio itinerante, que era posto nas propriedades das pessoas que seriam fotografadas. Os primeiros equipamentos fotográficos foram trazidos da Alemanha, visto que ele já exercia a função naquele país. As câmeras fotográficas eram todas profissionais das marcas Zeiss e Ermann, confeccionadas em madeira, e, pelo seu tamanho, deveriam ser utilizadas sobre um tripé. Os demais dispositivos técnicos, tais como lentes, chapas de vidro e os químicos eram geralmente da indústria Agfa, marca de ampla circulação entre os fotógrafos de origem alemã, por ser conhecida em seu país. O fotógrafo manteve sempre bons laços com a Alemanha, pois importava produtos de lá, assim como recebia muito material sobre fotografia das indústrias alemãs. Isso contribuiu para o seu aprimoramento profissional, pois o mantinha atualizado com o que acontecia na Europa.

A permanência da família Beck na propriedade rural, segundo Canabarro (2011), deu-se até 1908. Foram quatorze anos de vida juntamente com os colonos que praticavam a agricultura e a pecuária. O fato de viverem na área rural da colônia contribuiu decisivamente para a construção social do espaço numa sociedade de imigrantes. Essa permanência estabeleceu laços de amizade com os demais colonos imigrantes que viviam no mesmo lugar. Porém, foi a atividade de fotógrafo itinerante de Germano Beck que lhe permitiu o contato com pessoas em diferentes espaços e profissões, tornando-se, em pouco tempo, um fotógrafo conhecido em toda a região. Devido à credibilidade adquirida na profissão, muitos clientes do espaço urbano da colônia deslocavam-se à sua propriedade para serem fotografados, visto que lá era possível fazer o retrato no estúdio ao ar livre, o que era muito esperado pelo público, que buscava imagens com uma excelente produção e com um cenário mais adequado à representação fotográfica. Esses estúdios ao ar livre eram muito comuns na Europa e nos Estados Unidos, pois os fotógrafos itinerantes percorriam espaços longínquos, oferecendo uma fotografia de qualidade para um público que não tinha condições financeiras de frequentar um estúdio conceituado nas grandes cidades.

Os estúdios itinerantes, segundo Penn (1980), seguem, de certa forma, os tradicionais, com elementos que remetem a uma fotografia mais clássica, nas quais os painéis de fundo retratam cenas da história da arte, com colunas gregas, vasos e misturados com uma vegetação tropical. Isso já mostra uma adaptação aos trópicos, pois a vegetação contempla características próprias daqui, diferenciando-se dos estúdios europeus. Os acessórios utilizados nesses estúdios são os mais variados. É possível perceber a presença de cadeiras, tapetes, mesas decoradas e outros ornamentos pertencentes aos retratados. O fotógrafo ajuda a fazer a composição, auxiliando a escolher objetos que fazem parte da encenação, muitas

vezes objetos religiosos, como bíblias, rosários ou lenços de cabeça para as mulheres, o que evidencia aspectos marcantes da identidade dos sujeitos retratados. Germano Beck tinha seus próprios acessórios para serem expostos no estúdio, uma mistura de elementos clássicos com brasileiros, mas também auxiliava o retratado a selecionar seus próprios acessórios, evidenciando a tentativa de mostrar elementos relacionados à sua cultura.

A família Beck passa a viver exclusivamente da produção de fotografias a partir de sua transferência do núcleo rural para o espaço urbano, em 1908. Foi comum, nos contextos de imigração, as pessoas começarem a vida como colonos e depois de algum tempo se dedicarem a atividades profissionais mais específicas. A primeira propriedade urbana da família do fotógrafo apresentava alguns elementos materiais que poderiam indicar a identidade étnica do proprietário. Foi uma casa no estilo enxaimel, muito comum entre os imigrantes de origem alemã. Nessa casa também foi montado o estúdio ao ar livre, que continuou com a colocação do painel na parede externa e os demais elementos que compõem o espaço cênico. Com essas novidades, cresceu muito a procura pela fotografia, pois facilitou o acesso dos clientes. Foi o primeiro estúdio de Ijuí, o que conferiu um certo ar de modernidade à cidade recém-construída. Com isso, os filhos mais velhos também começaram a trabalhar com o pai, iniciando uma prática fotográfica familiar que perdurou pelo restante de suas vidas.

No ano de 1916, o estabelecimento mudou-se para a principal rua da cidade, contando com uma vitrine na qual eram expostas fotografias de pessoas importantes que o frequentavam, sendo uma forma de atrair mais clientes. O novo estúdio era interno, com iluminação artificial, e o estúdio ao ar livre era usado apenas para o trabalho itinerante. A partir de então, o público começou a contar com um ambiente semelhante aos europeus, com todo um espaço para a cenografia e com acessórios para os clientes usarem na representação fotográfica. Pelos dados do estúdio, a clientela aumentou muito após a mudança de local, pois era mais acessível e bem localizado – na principal rua comercial da cidade. Já em 1920, o estúdio muda de lugar novamente, indo para a área mais central, na mesma avenida, porém próximo à principal praça da cidade, integrando-se ainda mais ao espaço urbano. O novo espaço passou a contar com vitrines na parte frontal, com muitas imagens das pessoas que o frequentavam, apresentando diferentes técnicas fotográficas, o que indica a qualidade e o aperfeiçoamento praticados nos grandes centros, e que logo chegariam ao estúdio.

O novo estúdio fotográfico era completo, possuindo uma pequena sala com espelho para penteados e maquiagem, onde os clientes podiam se arrumar e utilizar-se dos acessórios disponíveis, tais como casacos, chapéus, bengalas, acessórios femininos e outros, inclusive para crianças. Possuía também uma sala onde eram feitos os retoques nas imagens que eram expostas – fotografias de clientes e de paisagens. A sala para pose era composta de pequenas mesas, cadeiras de vime, tapetes, colunas e painel de fundo, contando com iluminação natural. Ainda na década de 1920, a família adquiriu muitos livros sobre fotografia no exterior, para aprofundar os conhecimentos sobre imagens e a descoberta de novas técnicas. Já iniciaram uma certa divisão do trabalho, ou seja, alguns atuavam como fotógrafos, outros como reveladores e outros como retocadores de imagens, cada um realizando determinada função. Em 1926, Carlos Germano Beck faleceu, deixando para os filhos

o estúdio, que já era conhecido como “Photographia Beck, de Germano Beck e filhos”, que continuaram as atividades na cidade e as itinerantes.

PRÁTICA FOTOGRÁFICA DE EDUARDO JAUNSEM

O fotógrafo Eduardo Jaunsem,² segundo Canabarro (2011),³ nasceu na Letônia em 11 de fevereiro de 1896, na cidade de Liepaja. Naquele período, era a segunda maior cidade do país, com aproximadamente 90 mil habitantes, banhada pelo mar Báltico. O jovem Eduardo concluiu seus estudos aos 14 anos, mas deveria esperar completar 16 para iniciar a formação profissional. O desejo de tornar-se artista refletia-se na produção de seus desenhos, dos retratos pintados e de outras estampas, mas seu pai foi o maior oponente, dizendo-lhe que os artistas passavam fome, por não conseguirem empregos e pelas condições socioeconômicas da Letônia, que não favoreciam que qualquer pessoa vivesse de arte. Jaunsem pertencia a uma família grande: seis irmãos, pai e mãe, totalizando nove pessoas, situação que o obrigou a trabalhar muito cedo. Aos 14 anos, começou a trabalhar numa farmácia, auxiliando em todo o serviço e fazendo entrega de produtos nos domicílios dos clientes. Aos 16 anos iniciou a sua formação profissional como mecânico, mas sentia-se frustrado, pois seu sonho era tornar-se um artista. Mais tarde conheceu o repórter fotográfico Leopoldo Lecktam, que o ensinou as primeiras lições sobre fotografia.

Eduardo iniciou os estudos em fotografia conhecendo o processo de manipulação dos químicos, algumas noções sobre a composição da imagem e a operação dos dispositivos técnicos que, no período, eram todos manuais. Seu amigo Leopoldo emprestava-lhe a câmera fotográfica e Eduardo comprava o material necessário para produzir as primeiras imagens. Mas logo Eduardo teve que mudar drasticamente a sua vida, pois a família passava por duras condições na Letônia, o que a obrigou a deixar esse país. O primeiro plano de seu pai era se mudar para a Crimeia, pois havia a possibilidade de um emprego numa grande indústria. Eles venderam a propriedade, o avô ficou com metade do dinheiro e a outra parte coube à mãe de Eduardo. Toda a família veio para o Brasil em maio de 1914, pouco antes de começar a Primeira Guerra Mundial. Naquele tempo a Europa já estava em estado de alerta e todos saíram da Letônia como turistas. O longo trajeto de navio passou pela Alemanha, depois pela

2 As imagens pertencentes à coleção Eduardo Jaunsem estão catalogadas no Museu Antropológico Diretor Pestana, em Ijuí (RS), disponíveis para consulta e pesquisas. A coleção foi considerada por Sérgio Burgi, à época consultor da Funarte, instituição responsável pela catalogação do arquivo, como sendo de excelente qualidade, tanto pela técnica, iluminação, enquadramento e perspectiva, quanto pela sensibilidade que o fotógrafo empregou no ato fotográfico. “São imagens de grande valor, sendo possível observar ângulos corretos, granulação finíssima, estilo de iluminação, exposições corretas, nitidez, profundidade de foco e os mais altos contrastes”, concluiu o especialista sobre a coleção. Deve-se observar também o valor intrínseco da coleção por comportar imagens que permitem conhecer diversas situações de vivências dos atores sociais retratados, bem como dimensões espaciais da região de imigração em todo o seu processo de desenvolvimento no século XX.

3 Toda a coleção Eduardo Jaunsem foi trabalhada no projeto de pesquisa “A história pela fotografia” e mais tarde publicada no livro *Dimensões da cultura fotográfica no sul do Brasil*, Unijuí, 2011. Os dados utilizados para fazer a narrativa dessa prática constam sistematizados nos relatórios do projeto e no referido livro e fazem parte de uma pesquisa em desenvolvimento no Museu Antropológico Diretor Pestana, em Ijuí (RS).

Bélgica, onde o avô comprou a primeira máquina fotográfica para Eduardo, que foi utilizada para retratar a viagem. A família chegou ao Rio de Janeiro, onde receberam o visto de permanência e foram aceitos como imigrantes no Brasil. Depois seguiram, ainda de navio, até Porto Alegre e, mais tarde, de trem até a cidade de Ijuí (RS), seu destino final.

O seu olhar de fotógrafo foi balizado não somente pelos conhecimentos técnicos sobre a fotografia, mas pela sensibilidade de um artista, acreditando que a produção da imagem não se constituía em um ato mecânico. A fotografia foi para ele uma forma de expressão, que conjugava a representação física do retratado com os gestos que expressavam a sua sensibilidade. Eduardo traz suas impressões sobre a fotografia ao falar: “Procurei entender o novo país e o que fotografava era parte desse país” (Jaunsem, 1985, fita 651). Ele reflete, em suas posições, um ideário europeu sobre a fotografia, desenvolvido no século XIX, que atribuía o valor do retrato ao expressar um pouco a alma dos retratados, como também o desejo de ir além da representação física. Procurou retratar as singularidades do novo país, enfocando os atores sociais em seu cotidiano, as atividades produtivas, o lazer, as festas e demais vivências – tudo isso serviu como inspiração para a produção de uma arte fotográfica, pois era essa a sua concepção de fotografia. Isso nos remete às reflexões de Rouillé (1998) sobre a arte dos fotógrafos, pois o autor destaca o fotógrafo que faz a fotografia como arte, diferenciando-os dos que a fazem apenas com o objetivo comercial.

A preferência de Eduardo era por fotografar paisagens tais como lavouras de trigo, colheitas de uva, cachoeiras, bosques e demais ambientes que conjugavam a aproximação entre os elementos da natureza – água, terra, céu, nuvens –, compondo imagens em sua interação com o homem. Também gostava de retratar as atividades cotidianas dos colonos, mostrando o homem transformando a natureza, o que para muitos parecia simplório, mas para o fotógrafo significava uma expressão artística. Essa paixão por fotografar a natureza e o homem no cotidiano é uma forma de aproximar suas obras das tendências do pictorialismo e, mais tarde, da fotografia moderna. A arte fotográfica de Eduardo Jaunsem exigia também um investimento. Ainda na década de 1920, deslocava-se a Porto Alegre para comprar o material fotográfico, incluindo negativos, produtos químicos, papel, câmaras e lentes, visto que os melhores produtos eram vendidos somente na capital, principalmente os equipamentos importados. Ele utilizou-se das câmaras Miroflex, que poderiam usar os negativos flexíveis (*rollfilm*, em acetato) com um formato menor, permitindo deslocar-se com facilidade para realizar o trabalho, visto que ele praticava a fotografia em diferentes lugares fora do estúdio.

Na década de 1930, segundo Canabarro (2011), o fotógrafo comprou mais uma colônia de terra de aproximadamente 25 hectares, ampliando a sua propriedade e, consequentemente, aumentando a produção agrícola e pecuária. Conseguiu manter simultaneamente a atividade de produtor rural com o ofício de fotógrafo. Nesse mesmo período, começou a aperfeiçoar seus estudos sobre perspectiva. Buscou estudar a proporção do corpo humano e das formas de enquadramento no espaço pictórico e fotográfico. Suas leituras direcionavam-se para o entendimento das possíveis expressões do corpo humano, bem como as melhores formas de representá-lo para tentar capturar o sentido do movimento na imagem fixa. A noção de expressão corporal consistia em uma de suas prioridades nos retratos. Eduar-

do, em seu depoimento, comenta: “[...] quando foi as moças ou mulheres feias, me saíam mais melhor do que estas bonecas pintadas, elas tinham expressão, que eu gostava de tirar uma dúzia de chapa delas, as feias muitas vezes eu gostava tirar melhor que uma boneca pintada” (Jaunsem, 1985, fita 652). Isso demonstra que o fotógrafo estava mais interessado na expressão das pessoas retratadas – ele transformava a fotografia numa arte de expressão e atitude do retratado, indo ao encontro das observações de Rouillé (1986), que evidência o modelo sempre como atuante para representar as convenções impostas pelo fotógrafo.

Na década de 1940, as imagens produzidas por Jaunsem refletiram uma mudança de olhar, agora balizado por uma série de estudos sobre perspectiva, enquadramento, iluminação e técnicas de fotomontagem. Ele adquiriu uma câmera Rolleiflex, que utilizava exclusivamente *rollfilm*, permitindo a tomada de imagens em diferentes locais e com excelente qualidade visual. Nessa mesma década, começou a corresponder-se com fotógrafos de diferentes associações e com os foto-cineclubes. Os contatos lhe permitiram trocar informações sobre as mudanças na fotografia e conhecer imagens produzidas por fotógrafos que participavam de exposições. Os primeiros contatos de Eduardo foram feitos com o Foto-Cine Clube Bandeirantes, de São Paulo, do qual recebia os boletins informativos e convites para participar de exposições. O referido foto-cineclube promovia várias exposições, tanto nacionais quanto internacionais. No final dessa mesma década o fotógrafo produziu uma de suas fotomontagens mais conhecidas, que ganhou o título de *Cortadeiras de trigo*, considerada por ele próprio uma de suas fotos mais fortes e com a qual participou de exposições.

Em 1951, o boletim da Associação dos Fotógrafos Profissionais do Rio Grande do Sul divulgou a Exposição-Feira da Fotografia Artística, na qual foi aceito trabalho de Eduardo. Assim, a modalidade de fotografia artística permanecia como algo corrente nas exposições no Brasil e no exterior. Os estudos sobre fotografia de Eduardo Jaunsem tornaram-se mais constantes, e a participação em exposições foi um incentivo para ele aperfeiçoar as suas técnicas. Dentre essas leituras, destacam-se a revista *Arte-ciência técnica fotográfica*, na qual constam artigos sobre composição, relações métricas e arte, e também a *Revista Fotoarte*, da qual ele era assinante. Em 1952, foi fundado em Ijuí o foto-cineclube, cujo objetivo era incentivar a produção de fotografias, principalmente entre os fotógrafos amadores. No ano seguinte ao da fundação foi realizada uma exposição, na qual Eduardo conquistou medalha na categoria paisagens. Nos anos seguintes, foram promovidas várias exposições e palestras com nomes importantes da fotografia no Rio Grande do Sul. Eduardo participou ativamente das exposições – locais, nacionais e internacionais. Em 1953, teve trabalhos aceitos em duas grandes exposições: na Alemanha e na Argentina, tornando-se um fotógrafo conhecido internacionalmente. Além dos prêmios recebidos, ganhou reconhecimento pela excelência do seu trabalho.

O jornal regional *Correio Serrano*⁴ publicou diversas notas sobre o trabalho de Eduardo, destacando suas participações em exposições. Uma de suas notas com o título “Um verda-

4 O jornal *Correio Serrano* circulou em Ijuí (RS) e outras cidades do noroeste do estado do Rio Grande do Sul. Todo o seu acervo está digitalizado e disponível para pesquisa no Museu Antropológico Diretor Pestana.

deiro artista que mora na colônia” evidenciou a beleza das suas imagens e destacou que elas estavam à disposição para venda numa livraria da cidade. Na década de 1960, Eduardo foi pioneiro em iniciar na região a fotografia colorida. Foi uma grande novidade e ele foi muito procurado para fazer imagens em cores. Seu trabalho como fotógrafo continuou até a década de 1980, quando deixou de exercer a profissão por causa de problemas na visão. O contínuo aperfeiçoamento em toda a sua vida de fotógrafo foi obtido pela leitura de revistas especializadas, catálogos, boletins e livros sobre a arte fotográfica. Tudo isso se refletiu em uma grande produção imagética, na qual é possível perceber que foram aplicadas tanto as questões técnicas quanto a sua própria sensibilidade em interpretar a sociedade. Suas imagens são um verdadeiro inventário sobre a sociedade, retratando não somente situações formais, mas principalmente o cotidiano – os colonos trabalhando nas lavouras, as colheitas, a pausa para o descanso – além de cenas de lazer e os momentos mais difíceis, como no ritual da morte.

PRÁTICA FOTOGRÁFICA DE VIRGÍLIO CALEGARI

O fotógrafo Virgílio Calegari⁵ nasceu na Itália, na cidade de Romano Lombardo, província de Bergamo, no ano de 1868,⁶ filho de Oscar Calegari e de Rosa Calegari. Iniciou seus trabalhos de fotógrafo ainda muito jovem. Trabalhou inicialmente como ajudante, começando seus estudos com o auxílio do fotógrafo espanhol João Antunes Iglesias. Em 1881, a família veio para o Brasil, e com ele vieram três irmãos: Batista, Gualtiero e Guilherme. Duas irmãs permaneceram na Itália. Apesar das dificuldades iniciais encontradas pela família em busca do *fare l’America*, os irmãos se envolveram em atividades artísticas, ganhando bastante destaque na sociedade. Batista, Gualtiero e Guilherme eram cenógrafos, atores e pintores. Pintavam cenários para estúdios fotográficos e peças de teatro, e Guilherme também decorava interiores. O irmão mais moço da família Calegari, Júlio, nasceu em Porto Alegre em 1886, destacando-se também na fotografia, especialmente na execução de retratos, tendo montado um famoso estúdio em Caxias do Sul.

Virgílio Calegari iniciou-se na prática da fotografia sendo aprendiz de dois grandes fotógrafos de Porto Alegre: Iglesias e Otto Schönwald, do qual foi auxiliar (Kossoy, 2002). Ambos eram fotógrafos de primeira categoria, com estúdios fotográficos importantes na cidade.

5 A documentação sobre a obra de Calegari está distribuída em vários arquivos, museus e coleções privadas em Porto Alegre, o que, de certa forma, exige do pesquisador fazer uma arqueologia de sua obra. O número de fotografias e negativos é bem expressivo, o que garante um conhecimento espetacular sobre a sua coleção. Já existem vários estudos sobre ele, que permitem importantes anotações sobre sua vasta obra. Sobre Calegari, recomendamos os trabalhos de Sandri (2007), Santos (1997; 1998), Etcheverry (2007), Possamai (2005; 2013).

6 Sobre as datas de nascimento e de chegada ao Brasil temos algumas divergências, encontradas justamente no cotejamento com os documentos recentemente pesquisados em arquivo. O ano de nascimento, principalmente, é alvo de dúvidas. Seria no ano de 1871, caso tenha morrido de fato aos 66 anos em 1937, como consta em seu atestado de óbito. No entanto, há informação de que embarcou para o Brasil aos 13 anos, em 1881, ou seja, teria nascido em 1868. A informação do embarque para o Brasil em 1881, aos 13 anos, é corroborada por carta juntada ao processo-crime de 1905.

Dessa forma, Calegari obteve treinamento no ofício de fotógrafo com os melhores profissionais de que a cidade dispunha, entrando em contato com materiais e aparelhos modernos. Estando apto a abrir seu próprio estúdio fotográfico, Virgílio Calegari iniciou sua trajetória na fotografia porto-alegrense em 1893, em ateliê situado à rua do Arroio. Dois anos depois, como símbolo de sua ascensão profissional, o fotógrafo transferiu seu ateliê para a prestigiada rua dos Andradas, número 171.⁷ No ano de 1900, Calegari finalmente comprou a casa de um piso na qual estava sediado seu ateliê, ampliando-a para um sobrado elegante de três pisos (Santos, 1998, p. 25). Afirma-se, com muita frequência, que Calegari viveu sua vida inteira nesse endereço. No entanto, ao entrar em contato com seu testamento, temos como endereço de residência a casa na rua Demétrio Ribeiro, número 502. Seu ateliê era muito procurado por pessoas que buscavam a perfeição das imagens fotográficas, mas seu trabalho não se reduziu a isto, pois fotografou Porto Alegre e sua evolução no começo do século XX, período de grandes transformações urbanísticas, como é possível perceber no álbum Porto Alegre, de 1911.⁸

Essa mudança de endereço, para um local de prestígio na cidade, é acompanhada de uma investida em propaganda, traduzida na forma de exposição de suas fotografias nas vitrines da Drogaria Inglesa, como era de praxe nessa época. Ainda durante 1895, Calegari expõe em outros espaços, como a famosa loja Preço Fixo e Porto & Arte (Santos, 1998). Segundo Athos Damasceno, depois dessas primeiras exposições, cujos resultados foram bastante favoráveis, Calegari “amplia daí por diante seu raio de ação e seu nome passa a figurar nas colunas de imprensa como o de um artista de real merecimento, em cuja produção era forçoso reconhecer qualidades superiores” (Damasceno, 1974, p. 36).

Calegari associava-se com sua origem italiana ao se apresentar como *cavaliere*, visto que havia sido agraciado com a insígnia da cruz de Cavaliere, oferecida pela coroa italiana em janeiro de 1910, como reconhecimento pelo sucesso obtido pelos imigrantes na América (Sandri, 2007). Além disso, o fotógrafo associava a fotografia à arte, pois apresentava seu trabalho como “arte fotográfica”, oferecendo inclusive retratos a óleo, feitos por seu parceiro, o pintor Cervasio. Este profissional era o responsável pela produção de fotopinturas, como a do famoso retrato de Júlio de Castilhos, que vinham assinadas por Calegari (Santos, 1998).

O prestígio adquirido por este fotógrafo se deve aos retratos de personalidades famosas da sociedade de Porto Alegre. Alexandre Santos informa a respeito dessas personalidades:

Entre as figuras imortalizadas pelas suas lentes destacam-se desde os já citados políticos, alguns poetas, como Alcides Maya, atrizes de teatro, como Iracema de Alencar, ou ainda senhoras da alta sociedade, como a primeira dama do estado, d. Carlinda Borges de Me-

7 Em seu testamento consta ser proprietário dos números 751, 755 e 759 da rua dos Andradas. A numeração foi alterada em algum momento entre 1900 e 1907, uma vez que consta no testamento que esse prédio foi construído depois de demolida a casa adquirida em 1900.

8 Sobre isso, ver Etcheverry (2007).

deiros, personagem que foi incansavelmente registrada pela câmera do Atelier Calegari. (Santos, 1998, p. 28)

O ateliê começou então a ser frequentado por figuras importantes da sociedade gaúcha, políticos, empresários, comerciantes e demais pessoas que queriam se fazer representar pela fotografia. Teve como clientes políticos importantes como o governador Júlio de Castilhos, Andrade Neves e também Borges de Medeiros, que foram retratados em grandes eventos da história política do Rio Grande do Sul. O então governador Borges de Medeiros teve muitos retratos feitos por Calegari, os quais eram utilizados para as propagandas políticas, dada a perfeição das imagens conseguidas pelo fotógrafo. Calegari construiu muitas amizades com pessoas importantes, principalmente políticos. No caso de Borges de Medeiros, eles trocavam correspondências que enfatizavam a amizade estabelecida. O seu ofício de fotógrafo conseguia cada vez mais popularidade. A presença dos políticos no seu ateliê era uma forma de divulgar os trabalhos e atestar a excelência de suas fotografias.

Segundo Borges (1999), a amizade de Calegari com pessoas influentes e intelectuais contribuiu para o desenvolvimento de uma personalidade liberal. Era um progressista para a sua época, um homem à frente de seu tempo, com características muito modernas, com uma visão construída entre dois mundos, a Europa e o Brasil, que buscava a sua modernização. Para além de sua personalidade moderna, cultivou uma vida cotidiana em família, tendo um casamento e outros dois relacionamentos dos quais nascem oito filhos. A partir da análise do seu inventário podemos perceber aspectos patrimoniais da vida de Calegari, bem como compreender um pouco de sua vida pessoal. O fotógrafo deixa a seus oito herdeiros (Julieta, Ney, Carmem, Helena, Oscar, Lina, Gilda e Irene) três casas e um terreno, na região central de Porto Alegre. Julieta e Ney são filhos de Maria Ferrando,⁹ com quem Calegari teve um caso, como consta no processo-crime que veremos a seguir. Carmem é filha de Francisca Santos, sua companheira por mais de trinta anos, sobre a qual restam dúvidas se foi de fato casada em segundas núpcias, apesar de assinar, no inventário, Francisca Santos Calegari.¹⁰ Não foi possível descobrir de quais das mulheres do fotógrafo são os outros quatro filhos, mas provavelmente um deles é filho do primeiro casamento, com Maria da Glória Pinheiro do Canto, de quem Calegari era viúvo.

Ícone de uma modernidade que começava a ser implementada no Rio Grande do Sul, Calegari foi um dos pioneiros a se interessar pelos retratos de gênero, fotografando mulheres em diferentes situações. O feminino apareceu muito em suas fotos, explorando a beleza

9 De acordo com dados compilados pelo banco de dados Family Search, Calegari casou-se, em 30 de novembro de 1889, com Maria da Glória Pinheiro do Canto, na Igreja das Dores, em Porto Alegre. O casamento durou pouco, uma vez que em 1905, data do processo, Calegari parece já ser viúvo.

10 No inventário consta que Calegari era casado “em segundas núpcias, religiosamente, sem efeitos civis”. Em outro momento há a indicação de que o registro de casamento está no cartório da 1ª zona, mas não foi possível localizá-lo. Na carta anexada ao inventário, Calegari refere-se a Francisca Santos como “minha companheira” e pede que os filhos a deixem com a propriedade da rua Demétrio Ribeiro (a qual ele chama ainda pelo nome antigo, rua do Arvoredo).

das mulheres em cenas e cenários que as remetem a um universo muito particular, explorado pelas lentes do fotógrafo (Santos, 1997). Inclusive fotos com um certo tom erótico para a sociedade da época, mas um erótico sem ser vulgar, nada que pudesse ferir a moral de uma sociedade conservadora como foi a rio-grandense. As fotografias de Calegari têm um olhar etnográfico, pois retratam momentos decisivos da história do Rio Grande do Sul; são imagens do cotidiano e da vida pública da República Velha gaúcha, momentos e cenas que dão conta de uma vida urbana que procurava construir uma identidade como uma capital moderna no Brasil. Mas a sua modernidade foi muito além das imagens produzidas no ateliê; ele saía e fotografava os símbolos da modernidade de um país, como as cidades em mudanças urbanas, os automóveis, os aviões e demais ícones em ascensão na capital gaúcha. Suas fotografias marcam um panorama bem diversificado que aborda as famílias, a cidade, os políticos, as pessoas comuns, o científico e até mesmo um certo erotismo na imagem.

Mas um dos maiores reconhecimentos da carreira de Calegari veio em 1910, quando recebeu do rei da Itália Vitor Emmanuel III a condecoração Cavaliere della Corona d'Itália, título esse que lhe deu muito prestígio na sua carreira profissional. Seus conhecimentos sobre fotografia serviram para que fosse convidado a colaborar com importantes revistas sobre imagens, como a *Revista Kodak* e a conceituada *Máscara*, as mais importantes do século XX em termos de fotografia. Calegari permaneceu durante boa parte de sua trajetória profissional no mesmo local na rua dos Andradas, centro de Porto Alegre. Sua morte, em 1937, coroou uma carreira de sucesso na fotografia gaúcha e brasileira. Foi um fotógrafo ímpar, dono de uma grande compreensão sobre a fotografia.

CONCLUSÃO

A pesquisa com práticas fotográficas, resultantes elas também de um engajamento social dos fotógrafos, nos permite conhecer com mais detalhes seus trabalhos, sua atuação em um determinado contexto social e uma certa arqueologia de sua obra. Portanto, somente conhecendo a atuação do fotógrafo é que podemos entender a expansão do seu olhar, sua interpretação da realidade, construída ao longo de toda a sua atuação profissional. O olhar do fotógrafo é quase uma baliza entre o equipamento técnico e sua visão sobre a realidade, ele a interpreta a partir de toda a sua noção de mundo e de fotografia. Não é apenas um olhar técnico; é também social, cultural e artístico. O que os fotógrafos antigos chamavam de arte fotográfica não deixa de ser, sobretudo, a arte da interpretação. É preciso um direcionamento do olhar para o recorte realizado no ato fotográfico. Ele próprio só se configura no momento exato da captação da imagem, e esta decorre de uma série de procedimentos, de uma mediação técnica (os equipamentos) e outra humana (o olhar do fotógrafo), que são complementações entre as mediações.

A prática fotográfica da família Beck nos proporciona conhecer a atuação de fotógrafos profissionais itinerantes que percorreram uma região extensa no Rio Grande do Sul, captando imagens decisivas na história da imigração. Atuaram como fotógrafos por praticamente todo o século XX, participando de diferentes fases da história social da fotografia. Criaram

uma coleção de imagens importantes para o conhecimento de uma região que foi construída socialmente com o testemunho dessa família de fotógrafos. São fotografias que revelam partes importantes da nossa história, tomadas em cenários que eram a própria vivência cotidiana dos retratados. O trabalho como itinerantes permitiu a tomada das imagens em seu contexto de pertencimento. Portanto, pode-se fazer uma autêntica história do cotidiano com as imagens dessa coleção, pois elas vão muito além do estúdio fotográfico, com imagens tomadas na propriedade privada, inclusive dentro das próprias casas, revelando situações inéditas da vida dos retratados. A longa atuação profissional da família de fotógrafos permitiu fazer um verdadeiro inventário fotográfico revelando parte da história do século XX, de uma maneira inédita para os historiadores contemporâneos.

A prática fotográfica de Eduardo Jaunsem nos revela toda a sensibilidade de um artista no ato fotográfico. Ele foi muito além de uma prática técnica da tomada de imagens; trouxe-nos à cena uma concepção de arte empregada na fotografia; produziu fotografias que fazem um inventário da ocupação de uma região por imigrantes. Durante a sua prática fotográfica, manteve-se como fiel estudioso da estética e das imagens, e isso interferiu diretamente em seu trabalho, pois desenvolveu um olhar balizado pela arte da interpretação. Suas fotografias, premiadas em diversas exposições, revelam que seu olhar sobre a sociedade foi, antes de tudo, a interpretação de uma realidade que ele mesmo testemunhou. Ele foi um intérprete fiel da construção social do espaço numa região marcada pela diversidade étnica e cultural. Sua extensa coleção fotográfica pode nos revelar que seu trabalho foi dedicado à arte fotográfica, empregou técnicas inéditas e revelou as tendências da própria história da fotografia. Portanto, é uma forma de interpretação balizada por um olhar, não um simples olhar, mas mediado pela arte e interpretação de momentos decisivos da vida dos protagonistas sociais.

A prática fotográfica de Virgílio Calegari nos remete diretamente à história social da fotografia no Rio Grande do Sul, pois seu trabalho revelou cenas, cenários e personagens que foram protagonistas de momentos importantes da nossa história. Foram momentos eternizados pelas lentes do fotógrafo. Calegari soube muito bem interpretar a história, tanto na perspectiva de um cotidiano quanto de uma história pública. Sua obra revelou uma prática fotográfica muito avançada para o período em que atuou, produzindo imagens de excelente qualidade técnica e artística. Sua carreira de fotógrafo foi uma das mais reconhecidas no Rio Grande do Sul, conquistou um público bem diversificado, tanto de pessoas comuns quanto de políticos importantes. A excelência de suas fotografias pode ser constatada no reconhecimento dado pelos prêmios que recebeu em toda sua carreira e no seu relacionamento profissional em diferentes circuitos sociais no Brasil e no exterior. A sua complexa coleção fotográfica revela situações inéditas para a construção de uma história da República Velha no Rio Grande do Sul. São muitas imagens que podem proporcionar novas interpretações para o conhecimento histórico.

Fontes primárias

Museu Antropológico Diretor Pestana
Coleção família Beck
Coleção Eduardo Jaunsem
Depoimento de Eduardo Jaunsem – Fitas 651-652. Ijuí: MADP, 1985.
Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul
Museu Joaquim José Felizardo – Fototeca Sioma Breitman
Museu da Comunicação Hipólito José da Costa
Documentação pertencente a Virgílio Calegari

Referências

- BORGES, Marcia de Castro. *Imagens da cidade: o olhar de Virgílio Calegari sobre Porto Alegre do início do século XX*. 1999. 132 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 1999.
- CANABARRO, Ivo dos Santos. *Dimensões da cultura fotográfica no Sul do Brasil*. Ijuí, RS: Unijuí, 2011.
- DAMASCENO, Athos. *Colóquios com a minha cidade*. Porto Alegre: Editora Globo, 1974.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.
- ETCHEVERRY, Carolina Martins. *Versões de Porto Alegre nas fotografias dos irmãos Ferrari (c.1888) e de Virgílio Calegari (c.1912)*. 2007. 160 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2007.
- FRIZOT, Michel (org). *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris: Adan Biro/Larousse, 2001.
- _____. *Histoire de voir*. Paris: Nathan/Centre National de la Photo, 1989.
- _____. *Du bon usage de la photographie*. Paris: Centre National de la Photo, 1897.
- KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2002.
- _____. *Fotografia & história*. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- MAUAD, Ana Maria. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 35-50, jan.-jun. 2008.
- NORA, Pierre. Historiens, photographes: voir et devoir. In: CAUJOLLES, Cristian (dir.). *Éthique, esthétique, politique*. Arles: Actes Sud, 1997.
- PENN, Irving. *Worlds in a small room: as an ambulant studio photographer*. London: Martin Secker & Warburg Limited, 1980.
- POSSAMAI, Zita R. Ensaio de um olhar moderno: imagens fotográficas no álbum Porto Alegre de Virgílio Calegari. *Revista Latino-Americana de História*, v. 2, n. 7, p. 41-53, set. 2013, edição especial.
- _____. *Cidade fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos – Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930*. 2005. 269 p. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, 2005.

PROENÇA, Caio de Carvalho. *Confrontando visualidades no fotojornalismo da Veja e Istoé: práticas fotográficas e fotorreportagens na segunda metade dos anos de 1970*. 2017. 327 p. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, 2017.

ROUILLÉ, André. Da arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n. 27, 1998.

_____. *Les corps e son image*. Paris: Contrejour/Bibliothèque Nationale de France, 1986.

SAGNE, Jean. *L'Atelier du photographe*. Paris: Presses de la Renaissance, 1984.

SANDRI, Sinara Bonamigo. *Um fotógrafo na mira do tempo: Porto Alegre*, por Virgílio Calegari. 2007. 129 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, 2007.

SANTOS, Alexandre R. O gabinete do Dr. Calegari: considerações sobre um bem-sucedido fabricante de imagens. In: ACHUTTI, Luiz E. Robinson (org.). *Ensaio sobre o fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998.

_____. *A fotografia e as representações do corpo contido (Porto Alegre 1890-1920)*. 1997. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 1997.

Recebido em 29/10/2018

Aprovado em 29/3/2019

RESENHA

ABREU, Martha. *Da senzala ao palco: canção escrava e racismo nas Américas, 1870-1930* [eBook]. Campinas: Editora da Unicamp, 2017.

UM LIVRO SOBRE CANÇÕES ESCRAVAS DIÁLOGOS ENTRE ARTE, MEMÓRIAS, ARQUIVOS E EDUCAÇÃO

A book about slave songs

Dialogues between art, memories, archives and education

Un libro sobre las canciones esclavas

Diálogos entre arte, memorias, archivos y educación

LURIAN JOSÉ REIS DA SILVA LIMA | Doutorando em História na Universidade Federal Fluminense (UFF), mestre em Música, Musicologia/Etnomusicologia, pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) | lurianlima@gmail.com

ADRIANA CARVALHO KOYAMA | Historiadora e doutora em Educação pela Unicamp. Professora do Programa de Pós-Graduação em Educação Escolar da Faculdade de Educação da Unicamp | koyama@unicamp.br

APRESENTAÇÃO: DIÁLOGOS EM *DELAY*

Tomo emprestada a expressão “diálogos em *delay*” das reflexões de Julio Groppa Aquino, que nos fala de diálogos que entrecruzam temporalidades e nos deslocam do tempo linear da cronologia:

arranjos insuspeitos de atos e palavras orquestram um tipo de interlocução que reclama um regime de tempo diverso, cuja efetuação pressupõe uma superfície temporal amarrotada, em que múltiplos estratos atravessam-se mutuamente e sem cessar. É por meneios e circunvoluções que o infinito palmilha o instante do instante. (Aquino, 2017)

A leitura desse livro de Martha Abreu provocou em mim deslocamentos no tempo tais, que me vejo escrevendo sobre eles nessa apresentação, em sucessivos encontros em *delay*.

Existe uma tradição popular, viva há pelo menos trezentos anos nas vilas paulistas e da divisa com Minas, que encena, dançando, as lutas indígenas. Seu nome é Caiapós. Encena a morte ou o sequestro de suas crianças, o enfrentamento das violências e a afirmação da vida e da luta pela vida. Em Poços de Caldas (MG), o Terno de Congos sempre acompanha os Caiapós em suas encenações, narrando o encontro e irmandade, na luta, entre indígenas e negros escravizados, de cujas lutas nos contam as Congadas (Memória viva, 1979). Quando, bem no início da década de 1980, fiz graduação em história, na Unicamp, eram

os antropólogos que se aproximavam dessas memórias vivas, e de tantas outras que são narradas, há séculos, pelas tradições populares. Foi com eles que conheci, ainda muito nova, caiapós, congadeiros e jongueiros. A compreensão das narrativas indígenas como registros históricos, que está ainda timidamente sendo reconhecida pelos historiadores, foi-me apresentada também em um curso de antropologia, pela professora Manuela Carneiro da Cunha.

Naquele momento começavam a ser publicadas pesquisas históricas relativas às lutas populares no campo da cultura, em uma muito bem-vinda ampliação dos estudos culturais na historiografia, tanto pelo viés da Escola dos Annales, como pela historiografia inglesa ligada à *New Left Review*. Essa tendência afirmou-se nas pesquisas universitárias no mesmo diapasão em que, nas dinâmicas plurais da redemocratização, outros sonhos de futuro se teciam socialmente, em espaços públicos reconquistados. Tal imbricação de sonhos e desejos vividos coletivamente, que traz passado e futuro engendrados no presente, em luta por outro futuro e, simultaneamente, por outra compreensão do passado, pode nos dar pistas sobre as origens remotas desse livro, cuja resenha apresento, e de suas possibilidades para a produção de conhecimentos históricos educacionais, em algumas de suas relações com a arte e com os arquivos.

Foi em diálogo com a autora, que ao registrar suas memórias sobre a elaboração desse livro no tempo, lembrou-me dessas experiências que estou narrando, que o fio desse pequeno texto foi sendo construído. Há ainda outro movimento que se entretete nessas dinâmicas engendradas nos anos 1980, que é a reivindicação, por professores e pesquisadores de ensino de história, de que se renovasse o seu currículo, afastando de vez a história memorizada que glorifica como heróis personagens e eventos que deveriam ser objeto de reflexão crítica, e que trouxesse, simultaneamente, a possibilidade de estudantes e professores criarem seus próprios percursos de pesquisa e produção de conhecimento histórico, a partir de suas questões e experiências singulares.

Tais propostas de renovação do ensino de história na educação básica, depois diluídas nas propostas curriculares das décadas seguintes, progressivamente mais neoliberais (Galzerani, 2013), afirmavam o diálogo entre história e memória na produção de conhecimentos históricos educacionais. Afirmavam, ainda, a centralidade dos sujeitos de experiência na produção desses conhecimentos: professores e estudantes, refletindo sobre seus tempos, espaços e relações sociais, é que deveriam ser os construtores de seus objetos de pesquisa histórica.

Naquele momento, como mais recentemente nos embates sobre a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) do ensino de história, levantaram-se vozes indignadas contra essa possibilidade (Cabral, 2018; Caimi, 2016; Miranda, 2015). Mídia, editores de materiais didáticos, cursinhos pré-vestibulares e “especialistas” se agruparam para defender a estrutura tradicional, eurocêntrica, historicista do currículo da história escolar, que ainda hoje se mantém, atualizado com novas roupagens, mas sustentado pelas mesmas concepções.

Assim como hoje, na defesa de outras possibilidades para o ensino de história se colocaram professoras e professores de história que reconhecem, no presente, nas salas de aula,

as potencialidades dos diálogos entre história e memória, nas leituras plurais do passado e na construção de outros futuros. Em 2019, quando a Mangueira foi campeã entre as escolas de samba do Rio com um enredo que tematiza essas disputas sobre a compreensão do passado, sua música espalhou-se pelas escolas, na voz de estudantes e professores que celebraram o acontecimento e capturaram sua enorme potência para a criação de conhecimentos históricos educacionais. Com muita alegria, com muita fé, com muita esperança de outras possibilidades de futuro, na compreensão plural do passado, liberta das tagarelices do “ponto” na história ensinada. Na voz do professor Fernando Lopes,

Aproximar a turma dos seus antepassados, mostrar que mulheres, negras, negros, pobres etc. fazem história me emocionou muito. Ainda mais percebendo que boa parte da turma se viu com potencial de fazer e atuar na vida, fazendo também sua história e a do mundo que os cerca. E que ela pode mudar, na luta. A emoção da atividade, para mim, foi potencializada por recordar o dia da morte de Marielle e lembrar a reação dos alunos à época e sentir que a turma – a desse ano – começava a compreender uma disciplina que por vezes tem um verniz tão estático se tornando viva, pulsante, próxima, como a bateria a marcar esse samba-enredo tão fundamental para os dias de hoje. (Tesi, 2019)

A Mangueira, como os Caiapós e os Congadeiros, nos fala de um tempo que recusa a linearidade homogênea e vazia do positivismo e do historicismo, e nos convida a contemplar uma temporalidade que “não é linha nem sucessão, nem evolução, nem progresso, nem períodos ou etapas. É coexistência entre passado, presente e futuro” (Pereira, 2019). Como compreende Walter Benjamin, as vozes dessas criações coletivas percebem a história não como um tempo homogêneo e vazio, mas como um tempo saturado de “agoras”, em que somos inspirados a dar “saltos do tigre” para colocar em correspondência o nosso presente e outros presentes, dos quais nos olham os mortos (Benjamin, 1985, p. 229-230). Pois tais experiências estéticas culturais populares são modos de luta espiritual, e se manifestam “sob a forma da confiança, da coragem, da astúcia, da firmeza, e agem de longe, do fundo dos tempos” (ibid., p. 224).

O livro objeto desta resenha nos convida a ouvir as vozes dos sujeitos de outros presentes, registradas em suas criações musicais, e ao fazê-lo, além de enfrentar essa temporalidade esvaziada de sentido que vivemos cotidianamente, cria mais um atravessamento importante: põe em relação experiências de produção e circulação de vivências históricas em um recorte transnacional, que confronta configurações nacionalistas ainda hegemônicas na história ensinada. E mais, ousa tecer essas relações em registros midiáticos da indústria cultural nascente, em seus tensionamentos e contradições.

Se consideramos a pesquisa como diálogo entre sujeitos, e entre sujeito e objeto, a experiência educativa de criação de conhecimentos sobre o passado precisa considerar as práticas e memórias dos sujeitos produtores de conhecimento (Galzerani, 2016, 2008a, 2008b; Thompson, 1981). Quanto ao patrimônio documental, esse diálogo emerge ao nos deslo-

carmos em relação às expectativas e práticas hegemônicas, instrumentais, que propõem leituras como experiências cognitivas esvaziadas de sentido político e social, bem como dos movimentos que querem levar os estudantes à aprendizagem de uma dada distância racional do seu objeto.

Os registros documentais custodiados pelos arquivos podem convidar a outras experiências com o tempo, em que questões significativas do presente, trazidas pelos sujeitos singulares, emergem no diálogo com os conjuntos documentais. Quando percebidos fora das chaves de leitura historicistas, os documentos de arquivo possibilitam encontros surpreendentes entre passado e presente, capazes de criar deslocamentos de percepção e entendimento de si e do social, do tempo e de sua experiência (Koyama, 2015; 2016; 2017). Nesse sentido, *Da senzala ao palco*, de Martha Abreu, é um livro pleno de possibilidades de leitura e significação de registros documentais sobre o passado, em suas relações com o presente, que fazem jus ao apelo de Walter Benjamin:

O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (Benjamin, 1985, p. 224-225)

Ainda com Benjamin, penso que o assombro perante os acontecimentos recentes, que atualizam práticas fascistas com técnicas de comunicação digital, exige que reconheçamos que a concepção de história que o fundamenta é insustentável, que o tempo homogêneo e vazio da modernidade tardia, radicalizado, e suas fantasmagorias de progresso técnico e de evolução histórica precisam ser enfrentados no ensino de história. Os diálogos com os saberes históricos encarnados nas criações culturais populares, como as que colocamos em diálogo nesta pequena apresentação, podem nos abrir para outras experiências de percepção do tempo histórico. Como nos diz Martha Abreu sobre sua experiência no contato com essas tradições,

os lugares do passado no presente, das memórias do cativeiro nas lutas do pós-abolição, do papel das canções da escravidão e do patrimônio imaterial – como o jongo – na formação contemporânea da identidade negra e quilombola passaram a invadir todas as minhas reflexões, meus projetos, textos, as orientações, os cursos de graduação, de pós e de formação de professores. (Abreu, 2017)

Experiências que, como diz Pereira (2019) sobre a bela criação da Mangueira, têm “uma qualidade intensiva que nos impele a pensar, a escrever e a criar a vida”, experiências criadas a partir de uma racionalidade ampliada, ou seja, em uma racionalidade estética (Matos, 1990), e que nos inspiram a ousar propor outras práticas de produção de conhecimentos históricos educacionais, que colaborem para o fortalecimento dos sujeitos sociais envolvidos, isto é, professores e estudantes, afirmando práticas autorais e mais autônomas em educação.

Convido-os, pois, a conhecer um pouco mais sobre essa obra, agora em diálogo com a leitura que dela fez o músico e pesquisador em história Lurian José Reis da Silva Lima.

Adriana Carvalho Koyama

UM LIVRO SOBRE AS CANÇÕES ESCRAVAS

Um dos grandes desafios de quem lida com a música em perspectiva histórica é o de equilibrar-se sobre três eixos necessários de reflexão: 1) a composição sonora, a que temos acesso por meio da gravação ou da partitura; 2) as formas e ocasiões em que ela é apresentada, isso é, os anúncios, as capas de partitura e disco, concertos, festas, candomblés, a solidão de uma “moça de família” ao piano; 3) o movediço e conflituoso solo sociocultural do qual tudo isso faz parte. É sempre dessa tripla combinação que podemos intuir as intenções simbólicas e políticas dos(as) autores(as) e os critérios com os quais trabalham, as expectativas e respostas de ouvintes, intérpretes e a importância que a música tem na vida de pessoas, grupos e nos acontecimentos de outro tempo. Essa combinação sempre privilegiará um ou outro desses eixos, a depender do objeto e problema de pesquisa, da abordagem metodológica e do recorte temporal escolhido.

Na área da música, existe um risco grande de se privilegiar demais a composição sonora em detrimento dos outros eixos, o que geralmente implica em acionar um vocabulário e técnicas de análise estranhos a quem fala de outros lugares de conhecimento. O maior problema na história e nas humanidades em geral é, inversamente, descuidar do som completamente, ou esquecer por que “as canções têm música”. Nesses dois extremos se compromete consideravelmente a interdisciplinaridade, que é o coração mesmo do campo. Eu acrescentaria ainda que, do ponto de vista da política do conhecimento, o isolamento do músico-pesquisador, no momento em que ele escolhe apagar o mundo para analisar a composição, pode ter consequências mais graves. Pode, por exemplo, dificultar ainda mais o caminho para a superação dos traços de colonialidade que *historicamente* povoam a área (Queiroz, 2017).

A meu ver, *Da senzala ao palco* constitui um ótimo exemplo de como se pode alcançar esse equilíbrio. Nesse sentido, discordo da autora quando afirma que este não é “exatamente um livro sobre as canções escravas” porque não pretende estudar delas o “som”, os ritmos ou outros aspectos técnicos e poéticos (Abreu, 2017, p. 106-113). Aproveitarei o espaço desta resenha para fundamentar esse dissenso.

De fato, Martha Abreu não se pronuncia como musicista, ou melhor, como analista musical. Fala como uma historiadora social da cultura que há décadas se dedica a estudar experiências e memórias do cativo e do pós-abolição, como uma mulher que tem pensado e militado constantemente junto a comunidades quilombolas contemporâneas. Ao longo dessa trajetória, sua convivência com a música negra deve ter sido tão intensa quanto gran-

de foi sua surpresa ao perceber que, até o fim do século XX, as leituras históricas da música no Brasil, com raras exceções, não haviam dado visibilidade à agência dos músicos negros.¹ Uma passividade tão assustadora quanto o silêncio em torno do racismo no meio musical. Mesmo a discussão sobre temas canônicos como *música popular* (representante privilegiada da “cultura popular”) e *identidade nacional*, da qual tomaram parte importantes historiadores e cientistas sociais, concentrava-se sobre o tamanho da responsabilidade de intelectuais modernistas e dos grupos dirigentes pós-1930 no processo de “inclusão” da população negra e de suas formas musicais na simbologia do país.² E o que fizeram os próprios músicos negros para isso? Com quais violências precisaram lidar? Que importância tem para suas lutas por cidadania o reconhecimento do valor de sua música por um público massivo? Que lugar a criação musical ocupa nessas lutas?

Contribuindo para uma recente guinada historiográfica no sentido de sublinhar o protagonismo negro no traçado de uma nova história da cultura no Brasil, *Da senzala ao palco* vai em busca de respostas para essas questões. A autora estabelece um amplo diálogo com a literatura que surge nessa curva e lê sob novas perspectivas a contribuição de trabalhos anteriores. A utilização da expressão “canção escrava” para se referir aos gêneros musicais cuja trajetória em direção aos palcos e à indústria cultural ela procura elucidar, sinaliza de saída para uma mudança na maneira como o problema da legitimação da cultura negra foi tradicionalmente colocado. Não se está falando da contribuição de um grupo étnico para a música de um país,³ o que está em jogo nesse processo é a importância da memória do cativo e da cultura produzida em meio à escravidão racial para a vida dos africanos escravizados e seus descendentes e para a reorganização sociossimbólica do mundo Atlântico no pós-abolição.

O livro constitui também o primeiro grande esforço no sentido de aproximar experiências de artistas negros no eixo, e na direção, Sul-Norte a partir do Brasil, ou, mais precisamente, do Rio de Janeiro. Como lembra a autora, desde a década de 1980 a historiografia da escravidão e da liberdade tem mostrado que não é mais possível pensar a diáspora africana sem transbordar as fronteiras nacionais. Mas é igualmente fundamental a procura de ângulos de observação geograficamente – e portanto cultural, social e politicamente – diversos para flagrar os trânsitos descentralizados que esse conceito prevê, segundo a leitura inova-

1 Nisso, a historiografia da música acompanhava de perto os estudos sobre escravidão no Brasil (Chalhoub, 1990). A primeira exceção é a obra do jornalista e memorialista negro Francisco Guimarães ([Vagalume], 1933), uma narrativa baseada na presença ativa do autor nas primeiras décadas de história do samba. Entre as décadas de 1970 e 1990, devo lembrar também os trabalhos de Mukuna (2000), Nei Lopes (1992) e Sandroni (1997), de caráter mais etnomusicológico (centrados na composição sonora), e Roberto Moura (1983), que trabalha com a memória dos(as) descendentes das tias baianas da Saúde. Das ciências sociais se originaram dois trabalhos importantes sobre os músicos negros no meio radiofônico (Pereira, 2001) e no carnaval (Rodrigues, 1984), os quais trabalham contudo com as mesmas premissas da sociologia paulista, como a “anomia social do negro brasileiro”, que Chalhoub critica com tanta veemência em *Visões da liberdade*.

2 O famoso livro de Hermano Vianna (1995) e sua argumentação em favor de um projeto de conciliação nacional via música que remontaria ao final do século XVIII mostram bem a tônica da discussão até os anos 1990.

3 Essa ainda é a perspectiva, por exemplo, do trabalho clássico de Kazadi Wa Mukuna (2000).

dora de pensadores como Paul Gilroy (2001). É nesse sentido, e em diálogo franco justamente com Gilroy, que a autora procura mostrar que “ao Sul do Equador, o Atlântico também é negro”, explorando, em um recorte temporal que vai de meados do século XIX à década de 1930, paralelos entre as trajetórias das canções escravas no Brasil e nos Estados Unidos. Como acontece com outras obras de fôlego que primeiro exploram um vasto campo de investigação, o livro defende teses de alcance amplo com uma argumentação que evoca problemas mais localizados, que acabam por formar um mapa de pesquisas em potência. Aqui, destacarei algumas coordenadas desse mapa na mesma ordem em que elas se apresentam aos leitores da obra.

Martha Abreu utiliza como fontes sobretudo as capas de partitura das canções escravas, ao que se somam anúncios e comentários sobre elas presentes na imprensa e em outras publicações. Mas o livro, que só está disponível em formato ePub,⁴ também traz dezenas de fonogramas e alguns vídeos, boa parte deles, registros de época disponibilizados via plataforma digital pelo Instituto Moreira Salles. O recurso audiovisual não é, portanto, meramente ilustrativo. As gravações constituem, somadas às outras fontes, evidências de como *cakewalks*, *ragtimes*, maxixes, jongs e outras bossas eram apresentadas, e representadas, por autores, produtores, ouvintes e executantes de outrora. O livro tem, por isso, uma densidade, por assim dizer, “sociomusicológica” na medida em que coloca seus leitores em contato direto com o *som* e permite que não só os músicos letrados tomem parte nessa discussão. Essa é a primeira razão de meu dissenso inicial.

A partir dessas fontes, e num diálogo de fôlego com a literatura produzida sobre o tema nos Estados Unidos, Martha Abreu mostra, transitando com deliberada liberdade pelo seu recorte temporal,⁵ que a produção, circulação e crítica das joias musicais trazidas da escravidão constituem um terreno pleno de disputas e negociações sociossimbólicas. Aí, o grande duelo é travado entre a potência de um racismo transnacional grotesco, exposto sobretudo nas capas de partitura e nos anúncios de espetáculos de *blackfaces*, e os projetos emancipatórios que os músicos negros procuram empreender ao mesmo tempo com e contra essa violência – jogando o jogo dos estereótipos, mas tentando subvertê-los, positivá-los e realizar-se artisticamente. Na primeira parte do livro, a autora sublinha a transnacionalidade dessas disputas, procurando mostrar que desde a virada entre os séculos XIX e XX, as novidades da música escrava dos Estados Unidos já repercutiam com naturalidade no Brasil e vice-versa, como comprovam os exemplos de maxixes e *cakewalks*. Nas capas de partituras desses gêneros se disseminavam padrões internacionais de animalização dos corpos negros, e seu sucesso provocava discussões semelhantes, no Norte e no Sul, sobre a humanidade de africanos escravizados e seus descendentes e sobre o valor e a nacionalidade de sua cultura.

⁴ Ele é o terceiro volume da Coleção História@ Ilustrada da Editora Unicamp.

⁵ Em alguns momentos a cronologia é seguida mais à risca pela própria natureza do tema abordado, como nos primeiros capítulos da “Parte 2 – Uma história da canção escrava no Brasil”.

Mas esse mercado também criava oportunidades de inserção profissional e de pronunciamento político e estético que, como sugere Martha Abreu, têm boa dose de responsabilidade no despontar do movimento *new negro* não apenas nos Estados Unidos e na Europa, mas em todo o mundo Atlântico. Para reforçar essa tese, que ela compartilha com Kim Butler (2014), a autora comenta exemplos significativos da autoimagem de músicos brasileiros divulgadas na imprensa – entre os quais, os Oito Batutas e Patrício Teixeira –, chama atenção para alguns de seus experimentos sonoros e para experiências de ativismo explícito, como a Companhia Negra de Revista (capítulo 4). No que diz respeito a certos temas canônicos da historiografia da música no Brasil, essa tese pode inaugurar um programa de pesquisa renovador em torno da seguinte questão: como o desenvolvimento do choro, do samba e das escolas de samba se articula com a luta política e estética travada pelos modernismos negros no Atlântico?

A segunda parte do livro se destina a esboçar uma história da canção escrava no Brasil – que, diga-se de passagem, pode servir de ponto de partida para o mencionado programa de pesquisa – sem prejuízo das trocas culturais e experiências paralelas com os Estados Unidos que cortam toda a obra. Sempre sobre o pêndulo da legitimação e do estereótipo racista, a autora descreve o percurso de gêneros ligados à cultura das senzalas na cena musical, teatral, circense do Rio de Janeiro e, a partir da virada para o século XX, na indústria fonográfica. Com surpresa o leitor verá que em meados do século XIX o jongo era a grande atração negra nos palcos da corte, antecedendo os tangos, maxixes, batuques e sambas que viriam na sequência. Martha Abreu também sublinha o protagonismo de artistas negros nesse processo, como Henrique Alves de Mesquita e Eduardo das Neves, sujeitos que foram até aqui sistematicamente invisibilizados, inclusive, e com muita naturalidade, dentro dos cursos de música no Brasil. Os trânsitos atlânticos reaparecem no comentário sobre a presença do músico norte-americano Gottschalk pelo Rio na década de 1860, nos paralelos entre as representações dos negros em histórias de “pai João” e “*uncle Tom*”, nas trajetórias comparadas de Eduardo das Neves e Bert Williams e, finalmente, nas avaliações dos legados musicais de africanos escravizados por Du Bois e Coelho Neto.

Talvez a tese mais importante defendida nessa segunda parte, que novamente diz respeito a um *tópos* hiperexplorado pela historiografia da música brasileira, é a de que a legitimação e o desenvolvimento das heranças musicais da escravidão racial devem muito mais à iniciativa de artistas negros e aos fluxos afrodiaspóricos do que se costuma admitir. É, de fato, espantoso que Henrique Alves de Mesquita, Joaquim Antônio da Silva Callado (o “pai do choro”) e Patápio Silva nunca tenham sido estudados como artistas negros e que, portanto, sua responsabilidade no processo de “construção da música nacional” nessa época nunca tenha originado discussões aprofundadas. Novamente, a tese aponta para vários temas de pesquisa em potencial, como a busca pelos cruzamentos entre as trajetórias e os processos criativos de Gottschalk, Henrique Alves de Mesquita e Ernesto Nazareth. E, de modo geral, o livro clama para que outros pesquisadores se dediquem a pôr em perspectiva as representações visuais das capas de partitura, as representações sonoras e a autocompreensão dos músicos que integram essa longa história.

Da senzala ao palco faz um duplo chamado, relevante especialmente para o contexto acadêmico brasileiro: que os estudiosos da música pensem nela como um lugar de disputas e de luta contra a violência racial na diáspora africana, e que os estudiosos da diáspora observem com muita atenção a importância da música nas estratégias emancipatórias dos negros no mundo Atlântico.

Concluo retomando minha discordância com Martha Abreu. Faz tempo que os etnomusicólogos afirmam que o som não significa nada fora de um contexto de escuta. Pois bem, muitos ouvintes (inclusive músicos formados, e não poucos!) podem já ter passado indiferentes por composições de Henrique Alves de Mesquita ou Scott Joplin. Duvido que isso aconteça quando essas obras aparecem relacionadas, no texto da autora, às disputas de representação em torno da humanidade, do poder de criação e do protagonismo político de africanos escravizados e seus descendentes, disputas nas quais os dois artistas estavam intimamente envolvidos. Batuques e *ragtimes* adquirem aí uma profundidade estético-política que não se pode ignorar. Sim, a obra é muito propriamente um livro sobre canções escravas. Ainda que o lugar de fala da autora e seus objetivos de pesquisa a distanciem de análises intensivas da composição sonora, a obra apresenta o som dessas canções e nos fala, direta e reveladoramente, sobre seus significados.

Lurian José Reis da Silva Lima

Referências

ABREU, Martha. *Da senzala ao palco: canção escrava e racismo nas Américas, 1870-1930* [eBook]. Campinas: Editora da Unicamp, 2017.

AQUINO, Julio Groppa. Diálogos em delay: especulações em torno de uma temporalidade outra do encontro pedagógico. *Educação e Pesquisa*, v. 43, n. 2, p. 311-326, 2017. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.1590/s1517-9702201608146649>>. Acesso em: 25 de abr. de 2019.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. São Paulo, Brasiliense, 1985.

BUTLER, Kim. *New negro: negritude e movimentos pós-abolição no Brasil e na diáspora africana*. In: ABREU, Martha et al. (org.). *Histórias do pós-abolição no mundo atlântico: cultura, relações raciais e cidadania*. vol. 3. Niterói, Eduff, 2014.

CABRAL, Maria Aparecida da Silva. Vozes em disputa no campo da História e seu ensino: as controvérsias da primeira versão da Base Nacional Comum Curricular. *Revista Escrita da História* (REH), ano V, v. 5, n. 10, jul./dez. 2018, p. 36-69. Disponível em: <<http://www.escritadahistoria.com/revista/index.php/reh/article/view/276>>. Acesso em: 25 de abr. de 2019.

CAIMI, Flavia Eloisa. A história na Base Nacional Comum Curricular: pluralismo de ideias ou guerra de narrativas? *Revista do Lhiste*, Porto Alegre, n. 4, v. 3, jan./jun. 2016, p. 86-92.

CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GALZERANI, Maria Carolina Bovério. *O Almanaque, a locomotiva da cidade moderna: Campinas, décadas de 1870 e 1880*. Campinas: Unicamp/CMU, 2016.

_____. Pesquisa em ensino de história: saberes e poderes na contemporaneidade. In: SILVA, Marcos (org.). *História - que ensino é esse?* São Paulo: Papirus Editora. p. 17, p.235-251, 2013.

_____. A produção de saberes históricos escolares: o lugar das memórias. In: FERREIRA, Antonio Celso et al. (org.). *O historiador e seu tempo*. Unesp, 2008a.

_____. Memória, história e tempo: perspectivas teórico-metodológicas para pesquisa em ensino de história. *Cadernos do CEOM*, v. 21, n. 28, p. 15-32, 2008b.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedito, 1933.

KOYAMA, Adriana Carvalho. De fantasmagorias a alegorias: desafios da educação e(m) arquivos. In: SIMAN, Lana Mara de Castro; MIRANDA, Sonia Regina (org.). *Patrimônio no plural: educação, cidades e mediações*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2017.

_____. Acervos documentais online, práticas de memória e experiências educacionais. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 29, p. 74-88, 2016.

_____. *Arquivos online: ação educativa no universo virtual*. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo (ARQ-SP), 2015.

LOPES, Nei. *O negro do Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992 (1.ed., 1978).

MATOS, Olgária. Desejo de evidência, desejo de vidência: Walter Benjamin. In: NOVAES, Aduino (org.). *Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 283-305.

MEMÓRIA viva: Caiapó. Direção: Haydée Dourado. Produção: Lúcia de Araújo. São Paulo: Stopfilm, 1979. (14 min), son., color., 16 mm.

MIRANDA, Sonia Regina. Mais polêmicas sobre a proposta de ensino de História na BNCC. *Grupo de Estudos da História do Brasil*, dez. 2015. Disponível em: <<http://grupohistoriadobrasil.blogspot.com/2015/12/debate-sobre-bncc-contribuicao-profa.html>>. Acesso em: 25 abr. 2019.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade/SMC, 1983.

MUKUNA, Kazadi Wa. *Contribuição Bantu para a música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2000 (1.ed., 1978).

PEREIRA, J. B. B. *Cor, profissão e mobilidade: o negro e rádio de São Paulo*. São Paulo: Edusp, 2001 (1.ed., 1967).

PEREIRA, Nilton Mullet. Um acontecimento chamado Mangueira. *Jornal da UFRGS*, Rio Grande do Sul, 3 abr. 2019. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/jornal/um-acontecimento-chamado-mangueira/>>. Acesso em: 25 abr. 2019.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 25, n. 39, p. 132-159, jul./dez. 2017.

RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1984.

SANDRONI, Carlos. *O feitiço do samba: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

TESI, Rômulo. Professores levam samba da Mangueira para sala de aula e relatam experiência. Setor 1, Rio de Janeiro, mar. 2019. Disponível em: <<https://setor1.band.uol.com.br/professores-le-vam-samba-da-mangueira-para-sala-de-aula-e-relatam-experiencia/>>. Acesso em: 27 mar. 2019.

THOMPSON, Edward Palmer. *A miséria da teoria ou um planetário de erros*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

Recebido em 31/12/2018

Aprovado em 3/7/2019

A IMAGEM CRÍTICA **O DOCUMENTO NAS ARTES E O ESPAÇO PÚBLICO DO OLHAR**

The critical image

The document in the arts and the public space of the gaze

La imagen crítica

El documento en las artes y lo espacio público de la mirada

LUIZ CLÁUDIO DA COSTA | Pós-doutorado na Université de Paris 1 - Sorbonne. Professor associado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) | l.claudiodacosta@gmail.com

RESUMO

Neste ensaio discuto dois assuntos centrais da minha pesquisa acadêmica: o uso de documentos e o lugar da imagem nas práticas artísticas contemporâneas. Essas questões constituíram a base do projeto integrado “Vidas precárias: arte, memória, história”. Embora recusada por minimalistas e conceituais, a imagem era o operador fundamental no paradigma documentário nas artes dos anos 1960 e 1970. Consideramos aqui a imagem crítica como aquela que busca um contato com o real. Embora falhe em capturar a totalidade de seu referente, a imagem crítica trabalha essa perda e mostra essa falha.

Palavras-chave: arte e documento; arte e a precariedade; arte documentária; imagem crítica.

ABSTRACT

In this essay I discuss two central themes of my scholarly research: the use of documents and the place of the image in contemporary artistic practices. These issues form the basis of the integrated project “Precarious lives: art, memory, and history”. Although rejected by minimalists and conceptualists, the image was the fundamental operator in the documentary paradigm in the arts of the 60s and 70s. We consider here the critical image as the one that seeks a contact with the real. Although it fails to capture the entirety of its referent, the critical image works that loss and shows that failure.

Keywords: art and document; art and precarity; documentary art; critical image.

RESUMEN

En este ensayo discuto dos asuntos centrales de mi investigación académica: el uso de documentos y el lugar de la imagen en las prácticas artísticas contemporâneas. Estas cuestiones constituyeron la base del proyecto integrado “Vidas precárias: arte, memoria, historia”. Aunque rechazada por minimalistas y conceptuales, la imagen era el operador fundamental en el paradigma documental en las artes de los años 60 y 70. Consideramos aquí la imagen crítica como aquella que busca un contacto con lo real. Aunque falle en capturar la totalidad de su referente, la imagen crítica trabaja esa pérdida y muestra este fallo.

Palabras clave: arte y documento; arte y la precariedad; arte documental; imagen crítica.

Gostaria de apresentar neste ensaio questões e ideias que constituíram a base do projeto integrado “Vidas precárias: arte, memória, história”, desenvolvido em parceria com o Arquivo Nacional. Originalmente a iniciativa desdobra-se em dois tempos. Na primeira fase, realizamos um colóquio com vinte especialistas – artistas, curadores, sociólogos e filósofos – entre os dias 12 e 14 de novembro de 2018, junto com a exposição de fotografos da periferia do Rio de Janeiro, Vida Brincante, com curadoria de Francisco Valdean, mestre em antropologia pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (Uerj). A segunda etapa tem duração de 12 meses a partir de janeiro de 2019, encerrando as atividades com uma exposição que reunirá oito artistas (todos participantes do colóquio) – Christus Nóbrega, Cristiana Miranda, Leila Danziger, Lívia Flores, Patricia Franca-Huchet, Rosana Paulino, Floriano Romano e Tato Teixeira. Para a elaboração dos trabalhos a serem expostos em 2020, o coordenador do projeto propôs que fossem realizadas pesquisas individuais nos fundos documentais do Arquivo Nacional, seguidas de quatro encontros que efetivassem diálogos, discussões e trocas a respeito do processo artístico de cada um.

Antes mesmo de dar início às reflexões que me interessam desenvolver neste ensaio, é preciso reconhecer a importância da participação das universidades e das instituições públicas de pesquisa na estruturação de uma cultura crítica no Brasil. O colóquio, financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), tinha como objetivo o debate crítico sobre a precariedade da vida e o papel da arte na construção da esfera pública. Para a segunda fase do projeto, os artistas foram escolhidos em virtude do vínculo com a universidade – professores-pesquisadores, bolsistas de pesquisa de agências de fomento, doutorandos, bolsistas vinculados à Uerj. A aliança do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGARTES - Uerj) com o Arquivo Nacional e o apoio financeiro do CNPq foram imprescindíveis para a realização do projeto Vidas precárias. Somente com apoio público a pesquisa tem condições de manter a continuidade necessária ao conhecimento avançado com patamares semelhantes aos de países desenvolvidos.

Dito isso, pretendo desenvolver dois assuntos centrais da minha pesquisa acadêmica: o uso de documentos e o papel da imagem crítica nas práticas artísticas contemporâneas. Com efeito, os dois temas estão intimamente ligados e revelam as mudanças epistêmicas ocorridas nos últimos anos na cultura artística. O modelo textual de interpretação que serviu durante quase toda a metade do século XX para a crítica da arte, da mídia e da cultura em geral vem sendo substituído pelo paradigma da imagem (Mitchell, 1994). Mais particularmente, o uso de documentos de arquivo e a incorporação de fotografias com função documentária em trabalhos artísticos ocorrem, simultaneamente, com a “virada pictórica” e o “retorno do real” anunciados na década de 1990, respectivamente, por W. J. T. Mitchell (1994) e Hal Foster (2014). Vejamos como ocorreram essas mudanças na prática artística e como podemos pensar a imagem segundo um paradigma crítico.

ARTE, IMAGEM E DOCUMENTO

A documentação em imagens técnicas (filme, fotografia, vídeo) surge nas artes por volta dos anos 1960 e 1970 para suprir a necessidade de conservar a memória de trabalhos efêmeros. Logo os artistas percebem a potência da materialização visual como ato expressivo voltado para o real, o tempo e a história. A imagem parecia fadada a retornar à cena das artes após um tempo de renúncia. Com efeito, a recusa da representação nas artes não havia esgotado com as correntes abstratas modernistas. Se por um lado, a *pop art* nos Estados Unidos e o tropicalismo no Brasil retomaram a figuração apropriando-se de fotografias da imprensa com a intenção de questionar a cultura e a reproduzibilidade, o minimalismo norte-americano criticou a imagem avaliada por seu ilusionismo e antropomorfismo. Embora trazendo questões fundamentais para a contemporaneidade como a presença e os materiais industriais, os artistas minimalistas recusaram a imagem entendida como semelhança, alusão naturalista ao referente, operação de adequação compatível com as coisas vistas e, ainda, como metáfora do humano – as “referências mais oblíquas” –, segundo as palavras de Donald Judd:

O conjunto de imagens (*imagery*) envolve algumas notáveis semelhanças com outras coisas visíveis e muitas outras referências mais oblíquas, tudo generalizado para se tornar compatível. As partes e o espaço são alusivos, descritivos e de certa forma naturalistas (Judd, 2006, p. 100).

Os artistas conceituais que surgiram na esteira do minimalismo também recusaram a imagem para a construção de seus trabalhos, mas o problema já era de ordem diferenciada. Os conceitualistas privilegiavam a palavra na elaboração de trabalhos que discutissem a ideia de arte, as convenções e instituições do campo, enquanto a visualidade e o objeto, recusados como trabalho, acabavam servindo como modo de apresentação da “proposição” artística, termo proveniente da filosofia analítica. Joseph Kosuth enunciaria o projeto da arte conceitual em 1969, questionando sua função e natureza por meio das “formas que a arte assume como sendo a linguagem da arte” com o propósito de mostrar que uma obra de arte é um tipo de proposição (Kosuth, 2006, p. 219). Havia à época uma necessidade de romper com o idealismo de certa ideia de arte. A linguagem como base da obra e da teoria do artista aumentava a consciência de uma arte crítica e permitia o questionamento da arte como ideia. Por outro lado, podia submeter a arte à primazia de um discurso científico. Daniel Buren pronunciou-se a respeito enaltecendo o discurso teórico: “Se ela (a arte) puder se repensar ou se pensar e se criar teoricamente/cientificamente, a ruptura será consumada. [...] Essa ruptura é/será o resultado lógico de um trabalho teórico” (Buren, 2006, p. 261). Mais à frente, na mesma página, contudo, Buren mostra que os dois campos são inseparáveis: “A teoria é/será indissociável da prática”.

Importa mostrar o privilégio da lógica e da linguagem que prevalecia entre os artistas conceituais, cuja perspectiva crítica provinha da filosofia analítica de Ludwig Wittgenstein.

A base central incorporada era a ideia de que as proposições matemáticas são tautologias e, portanto, despidas de significado descritivo factual. Segundo Fernanda Medina, Kosuth leu o *Tractatus* como uma crítica geral da linguagem, na qual se vê que “a lógica e a ciência desempenham papel de destaque numa representação do mundo, análoga aos modelos matemáticos” (Medina, 2012, p. 30). Por suas argumentações e trabalhos, Kosuth apresenta a tautologia como proposição artística, assim como os limites da arte para representar qualquer realidade possível. A arte constitui-se, portanto, como problema lógico, vazio de sentido e de imagem. Com *Box, cube, empty, clear, glass – a description* (1965) – cinco cubos transparentes sobre os quais essas palavras eram inscritas –, Kosuth desdobrava a tautologia da evidência prevista por Frank Stella na fórmula “o que você vê o que você vê” (*What you see is what you see*) (Kosuth, 2006, p. 131). Mas, se para o minimalismo o problema era relativo à percepção do objeto de arte indiferenciado entre outros objetos do cotidiano, para Kosuth o redesdobramento do objeto em uma inscrição tautológica de linguagem constituía a obra de arte em sua impossibilidade para a descrição, visual ou verbal.

Para os conceituais ingleses, não se tratava de uma estética da impossibilidade, mas do privilégio da linguagem que deveria substituir a visualidade nas artes. No texto do editorial do primeiro número da revista *Art&Language, the journal of conceptual art*, ficavam claros dois problemas centrais considerados pela arte conceitual: primeiro, questionar a condição “de que as artes visuais permanecem visuais”; segundo, afirmar o lugar da linguagem para a arte: “O conteúdo da ideia do artista é expresso por meio das qualidades semânticas da linguagem escrita” (Stella; Judd, 2006, p. 237). Fundamentalmente, a iconofobia norteava a crítica dos artistas conceituais, enquanto a teoria, o discurso e a linguagem tornavam-se o operador para o questionamento da ideia de arte. Supunha-se que o visual, enquanto operação mimética e contemplativa, não tinha as condições discursivas da linguagem. Ambiguamente, contudo, a imagem reaparecia na cena artística conceitual com funções específicas. Joseph Kosuth, desde 1965, usava a fotocópia na apresentação de trabalhos como *Uma e três cadeiras*. E isso não foi diferente para as ações efêmeras de corpo presente aparecendo à época, na medida em que confiavam à imagem a função de documentar o acontecimento para a memória do trabalho. No conceitualismo latino-americano, a ambiguidade com relação à imagem não foi desprezível. Recusando a objetualidade da arte, Artur Barrio registrava em fotografia ou filme todas suas ações efêmeras, com exceção de algumas, como *4 dias 4 noites*, documentada por relato escrito a mão, integrado em um livro de artista. *Rodapés de carne*, ação realizada em sua própria casa em Paris (o artista recusou fazer a mesma ação em uma galeria), documentada por fotografias, também se tornou livro de artista. Paradoxalmente recusada como objeto, a imagem é aceita para a circulação do trabalho.

John Roberts, historiador da arte conceitual inglesa, destacou as contradições evidentes no fato de os artistas de seu país atacarem a primazia do visual e usarem a fotografia com a função indireta de registro. Segundo o autor de *The impossible document* (1997), essa ambiguidade levou a arte conceitual a “reconectar-se com o mundo das aparências sociais sem endossar uma defesa do pictórico pré-modernista” (Roberts, 1997, p. 9). Com efeito, os artistas descobriram virtudes ético-estéticas inesperadas com a imagem documentária. Embora

a imagem-registro devesse representar a obra efêmera, ela só alcançava fazê-lo de modo lacunar. Se por um lado, não era mais possível ter a experiência em presença da ação artística passada, por outro, a imagem produzia novas experiências entre a presença e a ausência do acontecimento. A ação que o documento buscava registrar não podia ser retomada integralmente pela imagem como experiência presente, mas aparecia por falhas, faltas, desaparecimentos. Enfim, proporcionava a experiência de uma ausência presente. O documento visual servia à memória sob a condição de elaborar o passado como esquecimento. O fracasso da imagem dizia respeito a sua inadequação para a função de restituição do passado, mas sua eficácia encontrava-se em outro lugar – no encontro da arte com aquilo que aparece na vida social. O documento visual para os artistas conceituais colocava na cena artística um problema central para a geração seguinte: a relação entre o documento e a imagem nas artes.

O assim chamado documento visual – fosse na condição de imagem apropriada da imprensa ou imagem-registro de obras efêmeras – não podia restituir o referente, mas tinha a potência de reconectar a arte com a vida e a história por meio das falhas expostas, das lembranças da perda, das ausências presentes. A experiência da perda e da ausência provocada pela imagem-registro mostrava a potência do documento para gerar sentidos semióticos, sensoriais e emocionais relacionados ao tempo e à história. Os documentos menos expressivos dos danos e desaparecimentos, mais óbvios em sua suposta inocência de restituição, acabavam por sugerir aos artistas um gesto que potencializasse os sentidos e elaborasse as perdas. Não é outra a razão para que artistas como Artur Barrio, embora recusando o estatuto de obra para a imagem, apresentasse muitos de seus registros fotográficos na forma da montagem, estruturando e elaborando aqueles restos em uma grade múltipla e heterogênea (Costa, 2017, p. 108).

O arquivo tornava-se matéria sensível para o trabalho de artistas a partir dos anos 1990, fato que apareceu na exposição curada por Okwui Enwezor (2008), *Archive Fever: uses of document in contemporary art*.¹ A crítica do documento realizada por Michel Foucault e Jacques Derrida auxiliaria o campo da arte a conceber teoricamente a documentação de trabalhos artísticos, mas também a considerar o lugar das práticas documentárias nas artes. Para pensar esses problemas, faz-se necessário retomar alguns momentos da história da fotografia e do cinema que praticaram o gênero documentário, de modo a refletir sobre as singularidades do uso do documento nas artes após os anos de 1990.

Desde os anos 1920 e 1930, August Sander e Walker Evans praticam a fotografia documentária. O fotógrafo alemão reconhecia, contudo, que “a boa fotografia é mais que um documento”. Walker Evans, por sua vez, abordando o que chamava de “estilo documentário”, defendia ideias semelhantes: “Um documento tem utilidade, enquanto que a arte é realmente inútil. Assim, a arte não é jamais um documento, mas ela pode adotar dele o estilo” (apud Lugon, 2011, p. 30-31). Surge, assim, o gênero documentário na fotografia que teria ambi-

¹ A exposição pioneira voltada para o problema do documento aconteceu no P.S.1 Contemporary Center de Nova Iorque, em 1999, sob o título “Deep Storage: collecting, storing, and archiving in art”. Ver: Schaffner and Winzen, 1999.

ções diversas: a arquivística, para a qual Eugène Atget havia aberto as portas e a comercial, central para as agências de fotografia.

No cinema, o gênero documentário tem uma longa história desde os anos 1930, quando o termo foi definido por John Grierson como “tratamento criativo da realidade” (apud Nichols, 2016). A escritura documental moderna iniciada com Dziga Vertov nos anos 1920 pretendia filmar “a vida de improviso”, mas estruturava as imagens-fato por meio da montagem (Da-Rin, 2004, p. 109-131). Um filme era uma construção, não um documento. Bill Nichols, teórico norte-americano do cinema documentário, ratifica: os documentários “não são documentos, por mais que sejam representações expressivas que talvez se baseiem em documentos”. E ressalta: “Esperamos coisas diferentes das representações e das reproduções, dos documentários e dos documentos” (2016, p. 36). A oposição fundamental do documentário é a ficção, esclarece Bill Nichols em seu livro *Introdução ao documentário*, ampliando diversas noções simplificadas e por ele problematizadas:

O documentário fala de situações e acontecimentos que envolvem pessoas reais (atores sociais) que se apresentam para nós como elas mesmas em histórias que transmitem uma proposta, ou ponto de vista, plausível sobre as vidas, as situações e os acontecimentos representados. O ponto de vista particular do cineasta molda essa história numa maneira de ver o mundo histórico diretamente, e não numa alegoria fictícia (2016, p. 37).

A expressão “arte documentária”, usada por Olivier Lugon em 2001 para o campo da fotografia, foi recentemente empregada por Aline Caillet e Frédéric Pouillaude (2017) com o intuito de refletir o gênero. Na introdução, os organizadores da coletânea discutem as artes documentárias contemporâneas sem se restringirem a um meio específico, pois consideram essa prática um paradigma “da arte em geral”. Em suas palavras:

Elemento heterogêneo e perturbador, o documento (e, conseqüentemente, a prática documentária compreendida como investigação e recolha do real) tem frequentemente sido utilizado na representação pictórica, mas também teatral ou literária, como instrumento que coloca em questão a autonomia da arte e o fechamento que frequentemente espreita a representação (Caillet; Pouillaude, 2017, p. 15).

Pode-se considerar pelo menos duas práticas distintas no gênero documentário nas artes de que fala Caillet e Pouillaude. Há os filmes e vídeos que documentam ações artísticas efêmeras no campo. Em 1972, Artur Barrio documentava com *Abertura I* – filme constituído por uma única tomada sem cortes ou montagem – a ação do artista abrindo uma garrafa de Coca-Cola, alegorizando uma comemoração irônica, dado o contexto da ditadura no Brasil. Em 2002, o filme *Atrocidades maravilhosas* documentava as ações com cartazes de vinte artistas fazendo uso de uma estética distinta daquela da tomada única. Embora *Atrocidades maravilhosas* possa se relacionar com a poética de Barrio por meio da precariedade, a montagem e as diversas vozes narrativas mostram a transformação do filme/vídeo que

documenta ações artísticas. Em outra perspectiva da arte documentária, o filme utiliza documentos de arquivo de fatos históricos da vida social, como fez Harum Farocki e Andrei Ujica em *Videogramas de uma revolução*. Os artistas usaram documentos de arquivo da mídia, combinando as imagens de transmissão televisiva com material filmado por cinegrafistas amadores para narrar a violenta rebelião popular que derrotou a ditadura de Nicolau Ceausescu. *Videogramas de uma revolução* segue uma tradição do cinema documentário que produz um discurso a partir de imagens de arquivo.

A crítica à ideia do documento visual como reprodução do referente no cinema aciona a representação construída. *Atrocidades maravilhosas* segue essa prática documentária crítica, embora registrando ações artísticas. Mas que outras possibilidades expressivas com o documento surgiram nas artes? Para a realização *Nomes próprios*, Leila Danziger (1996-1998) pesquisou em fundos de documentos na biblioteca da comunidade judaica de Berlim Charlottenburg, mas nenhum documento foi incorporado nas 76 gravuras de matrizes em metal que compõem a lista dos nomes de judeus desaparecidos em campos de concentração da Segunda Guerra Mundial. Por outro lado, em *Navios de emigrantes* (2018), a artista incorporou cadastros de passageiros judeus de quatro embarcações, todos fugidos da Alemanha para o Brasil na época do nazismo. Os registros foram extraídos do Arquivo Nacional, as listas foram cortadas manualmente e, em seguida, fotografadas, compondo a montagem de tiras de papel que ressaltavam novas relações com os nomes listados.

O termo “arte documentária” proposto por Caillet e Pouillade confunde-se em demasia com o gênero histórico praticado pela fotografia e pelo cinema e não alcança destacar as nuances do uso do documento nas artes plásticas. Não se trata de defender o discurso da especificidade dos campos, mas de afirmar as práticas diferenciadas com documentos, observando as singularidades. O problema crítico da fotografia e do cinema relaciona-se à ideia de reprodução do referente, pois o contato com o real parece por demais garantido dada a característica indicial desses meios. Nas artes plásticas, o documento é o outro, um estranho que põe a arte em contato com o real e aciona a crítica à ideia de autonomia da arte. A incorporação do documento aciona a recusa crítica da autonomia do campo, ao passo que a fotografia e o cinema documentário afirmaram-se, sobretudo, como alteridade da arte. O gesto artístico atua em todos esses meios para rachar o documento e mostrar a inadequação das linguagens em relação à restituição do referente. Mas nas artes plásticas, o gesto constitui um espaço singular para o contato com o real em um espaço estranho a essa experiência por sua tendência histórica à autonomia desde o modernismo. A apropriação do documento e o gesto do artista violam o campo das artes para fazer aparecer do real os sintomas secretos, os fantasmas furtivos, as emoções abafadas.

Integrar o documento (ou aspectos do arquivo pesquisado) à obra é absorver para a arte aquilo que ela não é. O historiador Olivier Lugon apresentou as contradições intermináveis entre arte e fotografia durante os anos 1920: “O que o documento agregou para aceder ao estatuto de arte?” (Lugon, 2011, p. 43). Naquele início de século na Alemanha, à época da nova objetividade, falava-se de uma arte do documento para sublinhar o duplo valor de cada um. Logo, a fotografia como documento se oporia à fotografia como arte. Sem demora,

a fotografia documentária seria o contrário da artística. A fotografia de documentação que surge com o conceitualismo dos anos 1960 e 1970 acabou por sugerir outro problema. Na fotografia conceitual, a prática foi a de documentar ações artísticas efêmeras e negar a imagem como objeto de arte. Ela, contudo, serviria para fazer circular a memória do trabalho. O paradoxo se inscrevia: a fotografia que se negava como arte tinha a função de apresentar a arte. O conceitualismo levantava de modo oblíquo dois problemas simultaneamente: o papel do documento na arte e o estatuto da imagem.

O historiador Michel Poivert pondera que as relações ambíguas entre a fotografia e a arte conceitual promoveram o que chama de “requalificação ética da estética”. “No momento em que, após Marcel Duchamp, tudo pode ser arte, a fotografia preencheria a missão de ser precisamente aquilo que a arte não pode ser, ‘um outro da arte’” (Poivert, 2010, p. 12). O documento aparece no conceitualismo como o outro da arte, aquilo que, não sendo arte, permite-a conectar-se com a vida. Ele tem o papel de alteridade para as artes, sendo justamente o operador crítico que impede a autossuficiência do campo. Desde Duchamp, a arte só se realiza como tal relacionando-se com sua exterioridade, a vida, que se desloca para dentro de sua esfera como aquilo que ela não é por meio do documento. Essa é uma consequência importante que se pode tirar do conceitualismo para a continuidade de uma arte crítica: o documento e a imagem-registro como a alteridade que torna possível a arte politicamente engajada com a construção da vida e da sociedade.

A IMAGEM E A PRECARIÉDADE DO OUTRO

O operador fundamental nesse paradigma documentário nas artes é a imagem. O paradoxo é que a arte conceitual cujo modelo crítico era o texto mostrou esse caminho de uma mudança epistêmica. A imagem substituiria a linguagem como paradigma hermenêutico (Mitchell, 1994).

Usamos a alcunha de imagem para muitos atos, coisas e experiências distintas. Isso talvez porque ela apresenta duas variantes que se alternam: a face da idealização representacional e do controle e a vertente do excesso, da potência criadora, da responsabilidade ética e crítica. As duas faces da imagem já foram teorizadas por diversos autores. Para Maurice Blanchot (1987), a imagem oscila entre a luminosidade – que deixa transparecer uma forma ideal, um aspecto, uma figura – e a obscuridade, que afasta o visível na direção de uma impossibilidade. Judith Butler (2011) aposta em duas outras modalidades para delimitar o problema ético da imagem. O visível pode ser domado pelo quadro, o enquadramento que circunscreve a realidade e normatiza o olhar. Este é o expediente do sujeito da vontade, mas sobretudo do poder e dos meios de comunicação de massa que buscam controlar nossos modos de ver, sentir e pensar. Tratando do rosto enquadrado pela mídia nos contextos de guerra, Judith Butler considera a imagem como aquela que serve para “capturar e subjugar, se não eviscerar” o outro (Butler, 2011, p. 26). Nesse caso, o enquadramento do visível operado pela imagem funda o ato e desumaniza o outro submetido ao olho panóptico que o captura. Essa versão da imagem funciona acreditando poder superar a diferença entre o “eu” que

representa e o outro representado, propósito alcançado apenas por meio da reintrodução da diferença que a representação alegava fazer desaparecer. Essa é uma imagem figurativa e significa, sobretudo, o triunfo daquele que realiza a representação.

São retratos da mídia que são geralmente manobras a serviço da guerra, como se o rosto de Bin Laden fosse o próprio rosto do terror, como se Arafat fosse o rosto do engano e como se o rosto de Saddam Hussein fosse o rosto da tirania contemporânea (Butler, 2011, 24).

A imagem de perspectiva crítica constitui outra experiência, na medida em que responde à demanda de responsabilidade feita pelo outro percebido em sua precariedade. O eu não existe sem o tu; convivem numa vida em comum (Todorov, 2014). O circuito da vida em comum é o espaço de inauguração e transformação dos sujeitos realizado pela imagem. Esse circuito aparece na imagem de perspectiva crítica, na qual os sujeitos aparecem em sua precariedade e em contínua formação. A precariedade na arte foi trabalhada por artistas dos anos 1970, dentre os quais, no Brasil, encontram-se Paulo Bruscky, Artur Barrio, Anna Bella Geiger e muitos outros. A precariedade dos suportes qualificava a arte crítica daquele momento, realizada com meios como a fotocópia, o cartão postal, a fotografia, o papel-carta, o papel-jornal etc. Essa produção cuja vulnerabilidade aparecia explícita na superfície visível do trabalho colocava-nos diante da impermanência crucial do objeto de arte, mas também da precariedade da vida com a qual a arte se comprometia naquele momento. A relação de uma arte comprometida com a vida foi teorizada por Peter Burger (1996) em meados dos anos 1970 com relação às vanguardas. Para Burger, ao recusar a “arte pela arte” as vanguardas históricas buscaram uma superação da arte na direção de uma nova *praxis* vital.

Desde Baudelaire, a arte que se tornava exclusivamente arte tenderia a desaparecer. Assim, desde a modernidade, ela só seria verdadeiramente arte ao figurar aquilo que não é – a vida, o outro. A arte crítica compromete-se com a vida, podendo abordar a precariedade, a violência, o sofrimento. Arlette Farge, historiadora francesa dos arquivos prisionais do século XVIII, propõe que o sofrimento seja um “lugar para a história”. Ela fala da necessidade de encontrar as palavras de sofrimento nos arquivos, interrogatórios e boletins de ocorrência que colocaram pessoas anônimas diante da polícia durante o século XVIII. Farge argumenta que as “palavras contam das vidas que se quebraram ou que, de uma maneira ou de outra, simplesmente conheceram a dor e o sofrimento” (1997, p. 19). Por volta dos anos 1990, a arte havia tomado a violência e o sofrimento como lugares para a manifestação artística por meio do documento.

A filósofa norte-americana Judith Butler vincula a imagem crítica ao sofrimento da vida. O rosto do outro em sua precariedade torna-se problema ético considerado a partir do pensamento de Emmanuel Lévinas – o rosto como figura de algo que não é literalmente um rosto: “O rosto deve ser encontrado nas costas e no pescoço, mas ele não é exatamente um rosto” (Butler, 2011, p. 18). O rosto não é necessariamente algo humano, mas surge como figura do sofrimento humano. A precariedade da vida é percebida a partir do outro que nos

olha e nos demanda responsabilidade. Lévinas declara: “A consciência é questionada pelo rosto”, ou ainda: “O rosto desconcerta a intencionalidade que o visa” (Lévinas, 2012, p. 52). É a vulnerabilidade da vida que nos olha quando olhamos o outro como rosto.

A vida precária do outro constitui figura por meio da experiência do “rosto” não necessariamente humano. Por meio da concepção de rosto, Judith Butler contrapõe o enquadramento ou imagem do poder à imagem crítica, essa na qual o outro não aparece subjugado em uma representação que anula a diferença que seu olhar impõe à situação do encontro. Butler alega uma falha no processo da captura do referente em razão da diferença não subsumida do outro ao “eu” que representa.

A imagem crítica, se podemos falar desse modo, trabalha essa diferença da mesma forma que a imagem levinasiana o faz; deve não apenas falhar em capturar seu referente, mas *mostrar* essa falha (Butler, 2011, 28, grifo da autora).

Não há imagens certas ou adequadas para a arte comprometida com a precariedade. As imagens críticas não exprimem de modo mais verdadeiro a realidade, pois a própria realidade falta em sua totalidade. Não se trata, contudo, de defender o irrepresentável, o inimaginável, a representação em sua impossibilidade. A arte comprometida com a figura da precariedade resiste à violência do inimaginável; resiste à estética do irrepresentável que integra a representação (Rancière, 2012). George Didi-Huberman expressou-se “contra todo e qualquer inimaginável” em seu livro *Imagens apesar de tudo* (Didi-Huberman, 2012, p. 33-47). Para ele, a violência contra a vida não é inimaginável, embora essa seja experiência necessária para o gesto que resiste ao silêncio da violência sofrida, possibilitando “erguerem-se imagens do terrível” (2012, p. 87).

Mas também – uma vez que a imagem é feita para ser vista por outrem – para arrancar ao pensamento humano em geral, o pensamento do “fora”, um imaginável para aquilo de que ninguém, até então [...] entrevia a possibilidade (2012, p. 19).

As imagens do terrível tocam nos traumas vividos na história. Artistas como Rosana Paulino, Leila Danziger, Livia Flores, entre outros, interessam-se pelos traumas da vida social – perdas, abandonos, apagamentos, enfim, a violência e o sofrimento vividos no encontro com o poder. Suas poéticas são plástica e visualmente muito distintas, mas os trabalhos dessas artistas não representam a violência vivida, mas os traumas que subsistem. Rosana Paulino aborda questões sociais, étnicas e de gênero em *Bastidores* (1997), repetindo o ato do silenciamento sofrido pelos negros na história do país. Leila Danziger interpela o real por meio dos problemas históricos da migração em *Navio de emigrantes* (2018). Livia Flores aborda a invisibilidade do artista da periferia urbana, incorporando os trabalhos de Clóvis (artista habitante da Fazenda Modelo) para a montagem de *Puzzleópolis* na 26ª Bienal de São Paulo, em 2004.

A violência tende ao recalque, mas somente trabalhando esse apagamento, fazendo-o retornar como imagens-sintomas no espaço público pode-se criar as possibilidades para

o debate sobre a violência histórica vivida por certos grupos sociais. Revendo em 1914 o emprego das técnicas psicanalíticas diante da resistência a se recordar o que está reprimido, Freud afirmou que o trauma esquecido não pode ser representado, mas se expressa nas ações do paciente: “Ele o reproduz não como lembrança, mas como ação; repete-o, sem, naturalmente, saber que o está repetindo” (Freud, 1996). As imagens que se erguem do terrível não são representações; são figuras da precariedade da vida, figuras precárias que aparecem no espaço do olhar, em função do olhar do outro.

Com o intuito de pensar a imagem crítica, George Didi-Huberman reporta-se a dois movimentos como já propuseram outros autores. O primeiro é o da experiência visual das distâncias entre o ver e o ser olhado. Nesse fluxo, geram-se os sentidos sensoriais ótico e tátil do objeto visto, a “forma originária da sensorialidade”. O segundo movimento é o das imagens dialéticas que se efetuam nas distâncias das formas e dos sentidos semióticos gerados, com seus equívocos e espaçamentos próprios. Para o historiador, falar de imagens dialéticas é no mínimo lançar uma ponte entre a dupla distância dos sentidos sensoriais e dos sentidos semióticos. A dupla distância é originária enquanto elemento memorativo. “Desde o início tinha lugar o depois”, afirma. (Didi-Huberman, 1998, p. 169). A origem para a imagem dialética não é a fonte e nem a ideia, pois ela não pertence à metafísica, mas à história. Ela confronta o que resta com tudo o que foi perdido. Nas palavras de Didi-Huberman: “a origem surge diante de nós como um sintoma” (1998, p. 171).

Para o historiador francês, a imagem vincula-se, sobretudo, ao sintoma gerado pela perda e pela ausência. A imagem é a modalidade do visível que apresenta e trabalha a perda: “trabalho do sintoma no qual o que vemos é suportado por (e remetido a) uma obra de perda. Um trabalho que atinge o visível em geral e nosso próprio corpo vidente em particular” (Didi-Huberman, 1998, p. 34). A imagem é dialética por ser “capaz de se lembrar sem imitar, capaz de repor o jogo e de criticar o que ela fora capaz de repor em jogo” (1998, p. 114). Como reitera Emmanuel Alloa, ver com a imagem é “uma espécie de visão em que ver é ver mais do que o olho encontra” (2016, p. 16). A imagem não se constitui como imitação de um referente, mas em função do espaço do olhar onde o outro nos olha, um ato corporificado no qual os sentidos são precários por conta das falhas, das ausências, das perdas, embora sejam repletos de emoções, sentimentos e sensações.

A imagem não é apenas uma materialização bidimensional, mas a materialização de uma experiência corporal do encontro com o outro, com a precariedade do outro que é parte do espaço do olhar. A imagem crítica reconhece o outro como essa estranha alteridade que faz ruir o processo da identificação com o qual o “eu” busca superar a diferença. Entre os anos 1950 e 1960, Merleau-Ponty e Lacan destacaram as diferenças entre o olho e o olhar. Ver é o ato que constitui o objeto a partir do olho do sujeito que conhece, do “eu” que vê. O ato de conhecer pela perspectiva do olho faz do outro coisa de quem o eu é proprietário, faz do outro escravo de quem o eu é senhor, objeto de quem o eu é sujeito. Por outro lado, o olhar é sempre olhar do outro que desfaz esse eu prévio constituído como vontade de modo narcisista e autônomo. O olhar do outro perturba o sujeito considerado em sua autonomia, agindo segundo sua própria vontade. Por meio do olhar do outro (e não do olho que vê e

conhece) surge a falha, o encontro faltoso, a figura do real, a imagem vinda do vazio da perda desse mesmo “eu”. Sob o olhar do outro, a evidência do ver malogra, mas a experiência desse malogro constitui outra figurabilidade, um espaço de perdas constituído por formas precárias, por falhas e incertezas.

Merleau-Ponty costumava dizer que um corpo possui uma “espacialidade de situação”, pois se movimenta em um mundo heterogêneo e complexo, absorvendo os acontecimentos no presente do corpo que se esforça em reabrir o tempo a partir das implicações do presente (1994, p. 273-277). A arte que se pretende crítica gera imagens situadas nesse espaço que é antes um espaçamento, um afastamento do presente do eu que quer subjugar o outro eliminando a distância, a diferença, a estranheza. O espaço do olhar é um espaço de imagens engendradas na situação colocada pelo outro. É nesse espaço profundo da distância dos olhares que nasce a exigência da arte: ouvir o sofrimento não vocalizado do outro. A arte produz objetos e imagens que geram o espaço da coatividade dos olhares marcados pela diferença, pela distância.

O PROJETO "VIDAS PRECÁRIAS" NO ARQUIVO NACIONAL

A intenção deste artigo não era analisar trabalhos concretos, mas especular teoricamente sobre as possibilidades da imagem crítica visando o objetivo principal do projeto Vidas precárias – pensar a função ética e política da arte no espaço público. Tentei mostrar que a questão do arquivo surgiu nas artes plásticas a partir das práticas de documentação de ações e intervenções presenciais. Como consequência, a imagem pode retornar ao campo após um longo momento de recusa, tornando-se operador importante para a experiência de traumas coletivos. Além da documentação de trabalhos efêmeros, que se assemelha a filmes e fotografias do gênero documentário, o uso de documentos nas artes apresenta possibilidades expressivas singulares. Escrito ou visual, o documento funciona como a alteridade da arte, o elemento que impede o campo de se fechar em sua condição formalista e autônoma. Seja criando trabalhos a partir de pesquisas em arquivos, seja incorporando registros de repositórios públicos ou de inventários particulares, as artes plásticas trabalham o documento como imagem das perdas e dos esquecimentos vividos no presente. Recusando a representação do outro enquadrado, a imagem crítica pode gerar um espaço comum para o olhar, um espaço de compartilhamento de sintomas e traumas que resista à violência da negação das vozes de sofrimento. Diante da obra crítica podemos nos dar conta do grande segredo do visível: nunca estamos presentes em nós mesmos ao direcionarmos o olho para aquilo que nos olha a distância. O outro participa da atividade de constituição dos sentidos da obra de arte, uma experiência do comum como coatividade no espaço público.

O comum não pode mais ser entendido apenas no sentido do pertencimento como se compreendia as comunidades tradicionais. Comum é o princípio político da coatividade, segundo Pierre Dardot e Christian Laval, que propõem uma nova concepção do termo: “O comum deve ser pensado como coatividade e não como copertecimento, copropriedade ou copossessão” (2017, p. 52). Na arte crítica, o comum diz respeito à coatividade do olhar, uma

experiência da imagem como espaçamento por meio do qual o eu e o outro – o artista e o espectador, o espectador e a obra – são estranhos que não podem ser capturados porque o olho panóptico falha. Assim, a arte é política não porque participa da atividade da política, nem tampouco porque realiza representações mais claras e sensíveis. Ela se solidariza com a vida democrática, mas não dá a ver a violência de modo mais verdadeiro. A coatividade diz respeito aos gestos que criam o espaçamento e as falhas na obra, permitindo ao outro adentrar no espaço das imagens sintomas.

A arte crítica participa da produção de sujeitos emancipados, acionando suas próprias capacidades particulares de ver e pensar a partir do gesto que resiste à negação da violência. A arte é política não quando indica as direções para o olhar do outro, nem quando sugere os caminhos para os gestos e ações do outro. A obra é política quando se constrói como estranheza radical no espaço compartilhado do olhar, essa estranheza de que falava Lévinas ao tratar da nudez do rosto do outro. A obra de arte atinge, assim, sua dimensão ética, envolvendo-se e participando da construção da vida-em-comum e do espaço público das imagens.

Referências

ALLOA, Emmanuel. Iconic turn: a plea for three turns of the screw. *Culture, theory and critique*, vol 57, issue 2, 2016. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14735784.2015.1068127>>. Acesso em: 24 abr. 2019.

Art&Language. Arte-linguagem. In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 235-248.

BLANCHOT, Maurice. Duas versões do imaginário. In: _____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BUREN, Daniel. Advertência. In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 249-261.

BURGER, Peter. *Theory of the avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota, 1996.

BUTLER, Judith. Vida precária. *Contemporânea*. Revista de Sociologia da UFSCar, vol. 1, n. 1, jan./jun., 2011. Disponível em: <<http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/18>>. Acesso em: 24 abr. 2019.

CAILLET, Aline. POUILLAUDE, Frédéric. *Un art documentaire: enjeux esthétiques, politiques et éthiques*. Rennes: Presses Universitaire de Rennes, 2017.

COSTA, L.C. Da grade múltipla da montagem: perspectivas para a imagem crítica na contemporânea. *Modos*. Revista de História da Arte, Campinas, v. 1, n. 2, p. 98-112, mai. 2017. DOI <https://doi.org/10.24978/mod.v1i2.761>. Disponível em: <<http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/76>>. Acesso em: 24 abr. 2019.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

DARDOT, Pierre. LAVAL, Christian. *Comum: ensaio sobre a revolução no século XXI*. São Paulo: Boitempo, 2017.

- DIDI-HUBERMAN, George. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa, KKYM, 2012.
- _____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- ENWEZOR, Okkwui. *Archive fever: uses of the document in contemporary art: catálogo*. Nova Iorque: International Center of Photography/Steidl, 2008.
- FARGE, Arlette. *Des lieux pour l'histoire*. Paris: Éditions du Seuil, 1997.
- JUDD, Donald. Objetos específicos. In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 96-106.
- KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 210-234.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar. (Novas recomendações sobre a técnica psicanalítica II). In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, edição standard brasileira*. Volume XII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Humanismo do outro homem*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- LUGON, Olivier. *Le style documentaire: D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Paris: Macula, 2011.
- MEDINA, Fernanda. Da estética à lógica: considerações sobre a arte conceitual, a partir da obra de Joseph Kosuth. *Revista científica/FAP*, n. 9, p. 19-27, jan./jun. 2012.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MITCHELL, W. J. T. *Picture theory: essays on verbal and visual representations*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2016.
- POIVERT, Michel. *La photographie contemporaine*. Paris: Flammarion, 2010.
- ROBERTS, John. *The impossible document: photography and conceptual art in Britain (1966-1976)*. London: Camerawork, 1997.
- SCHAFFNER, Ingrid. WINZEN, Matthias (org.). *Deep Storage: collecting, storing, and archiving in art*. Nova Iorque, Munique: Prestel, 1999.
- TODOROV, Tzvetan. *A vida em comum: ensaio de antropologia geral*. São Paulo: Unesp, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. Se o irrepresentável existe. In: _____. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- STELLA, Frank. JUDD, Donald. Questões para Stella e Judd. In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 122-138.

Recebido em 31/12/2018

Aprovado em 19/2/2019

FOCO E ESCOPO

Acervo é a revista do Arquivo Nacional, com periodicidade quadrimestral, publicada desde 1986. Tem por objetivo divulgar estudos e fontes nas áreas de ciências humanas e sociais aplicadas, especialmente arquivologia e história.

A revista é composta pelas seções:

Dossiê Temático – cada número da revista apresenta um conjunto de artigos sobre o tema selecionado. Até 20 laudas escritas (cerca de 40 mil caracteres com espaços);

Artigos Livres – textos resultantes de estudos e pesquisas, concernentes a temas de interesse da revista, adequados ao foco e ao escopo da publicação. Até 20 laudas escritas (cerca de 40 mil caracteres com espaços);

Documento – textos técnicos sobre o acervo do Arquivo Nacional, relevantes para a pesquisa nas áreas de ciências humanas e sociais aplicadas: documentos transcritos parcial ou integralmente, acompanhados de texto introdutório e reproduzidos em fac-símiles; obras raras, coleções, bibliotecas e arquivos descritos e analisados. Os autores são convidados pelos editores de cada dossiê. Até 15 laudas (cerca de 30 mil caracteres com espaços);

Resenha – texto crítico sobre obra – livro ou filme – lançada até dois anos antes da chamada para o número da revista. Até cinco laudas (cerca de 10 mil caracteres com espaços).

Os originais apresentados para publicação nas seções Dossiê Temático, Artigos Livres e Resenhas serão submetidos ao processo de avaliação por pares.

DIRETRIZES PARA AUTORES

Normas para apresentação dos originais

A revista *Acervo* publica somente trabalhos inéditos em português, espanhol e inglês, submetidos por meio do sistema Open Journal Systems (OJS). Os textos devem ser assinados por autores com doutorado ou ter doutores como coautores. A qualificação mínima para coautoria é estar cursando o mestrado. Os artigos expressam única e exclusivamente as opiniões e conclusões de seus autores. O envio de originais implica a cessão de direitos autorais e de publicação à revista, por um ano, a partir da data de submissão. Não nos comprometemos com a devolução das colaborações recebidas.

Os textos em língua estrangeira – tanto os artigos como as citações – serão traduzidos para o português, salvo aqueles em espanhol e inglês.

Para preservar o sigilo na avaliação cega por pares, os dados sobre a autoria devem ser indicados nos metadados, no passo 3 da submissão pelo OJS, e não devem constar no corpo do texto. Da mesma forma, as informações sobre autoria que constam nas propriedades dos arquivos devem ser apagadas.

Todo artigo enviado à revista *Acervo* deve ser acompanhado de até quatro palavras-chave e de um resumo com, no máximo, 60 palavras (400 caracteres com espaços). As palavras-chave e o resumo devem ser encaminhados com versões em inglês e em espanhol, e os títulos dos artigos, com uma versão em inglês.

Os textos deverão ser submetidos em .doc, .docx ou .rtf, fonte Times New Roman, corpo 12, espaço 1,5, formato de página A4.

Imagens – Cada artigo pode conter até cinco imagens, com as respectivas legendas e referências, e a indicação de sua localização no texto. As imagens devem ter resolução mínima de 300dpi no formato .tif e ser submetidas como documento suplementar, no passo 4 da submissão pelo OJS.

Tabelas, quadros e gráficos – Tabelas e quadros podem ser compostos em Word e inseridos no próprio arquivo do artigo; os gráficos, preferencialmente em Excel.

Notas e remissões bibliográficas – As notas explicativas devem constar no rodapé das páginas, em algarismos arábicos, e ter no máximo cinco linhas. As remissões bibliográficas não devem ser feitas em notas e sim no corpo do texto. O autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome separado por vírgula do ano de publicação: (Bessone, 1997). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: Bessone (1997). Quando houver necessidade de indicar a página, esta deverá vir separada por vírgula e precedida de “p.”: (Bessone, 1997, p. 25). Quando o autor possui mais de uma obra no mesmo ano, discrimina-se por letra minúscula após a data, sem espaçamento: (Bessone, 1997a) ou (Bessone, 1997b). Para obras com dois autores, ambos serão indicados, usando “;”: (Bessone; Cabral, 1998). Se possuir mais de dois autores, indica-se somente o primeiro seguido de “et al.”: (Bessone et al., 1999).

Referências bibliográficas – Devem constituir lista única ao final do artigo, em ordem alfabética, seguindo as normas estipuladas pela ABNT na NBR 6023: 2002.

Caso o artigo reproduza documentos, imagens e/ou material legalmente protegido, cabe ao autor obter as autorizações e direitos de reprodução. É igualmente do autor a responsabilidade pelos danos decorrentes da ausência dessa medida.

CONDIÇÕES PARA SUBMISSÃO

Como parte do processo de submissão, os autores são obrigados a verificar a conformidade da submissão em relação a todos os itens listados a seguir. As submissões que não estiverem de acordo com as normas serão devolvidas aos autores.

- A contribuição é original e inédita, e não está sendo avaliada para publicação por outra revista; caso contrário, deve-se justificar em “Comentários ao editor”.
- O arquivo da submissão está em formato .doc, .docx ou .rtf.
- URLs para as referências foram informadas quando possível.
- O texto está em espaço 1,5; com fonte corpo 12; emprega itálico em vez de sublinhado (exceto em endereços URL); as figuras e tabelas estão inseridas no texto, não no final do documento na forma de anexos.
- O texto segue os padrões de estilo e requisitos bibliográficos descritos em “Diretrizes para autores”.
- Para seções com avaliação por pares (artigos e resenhas), as instruções disponíveis em “Assegurando a avaliação pelos pares cega” foram seguidas.

