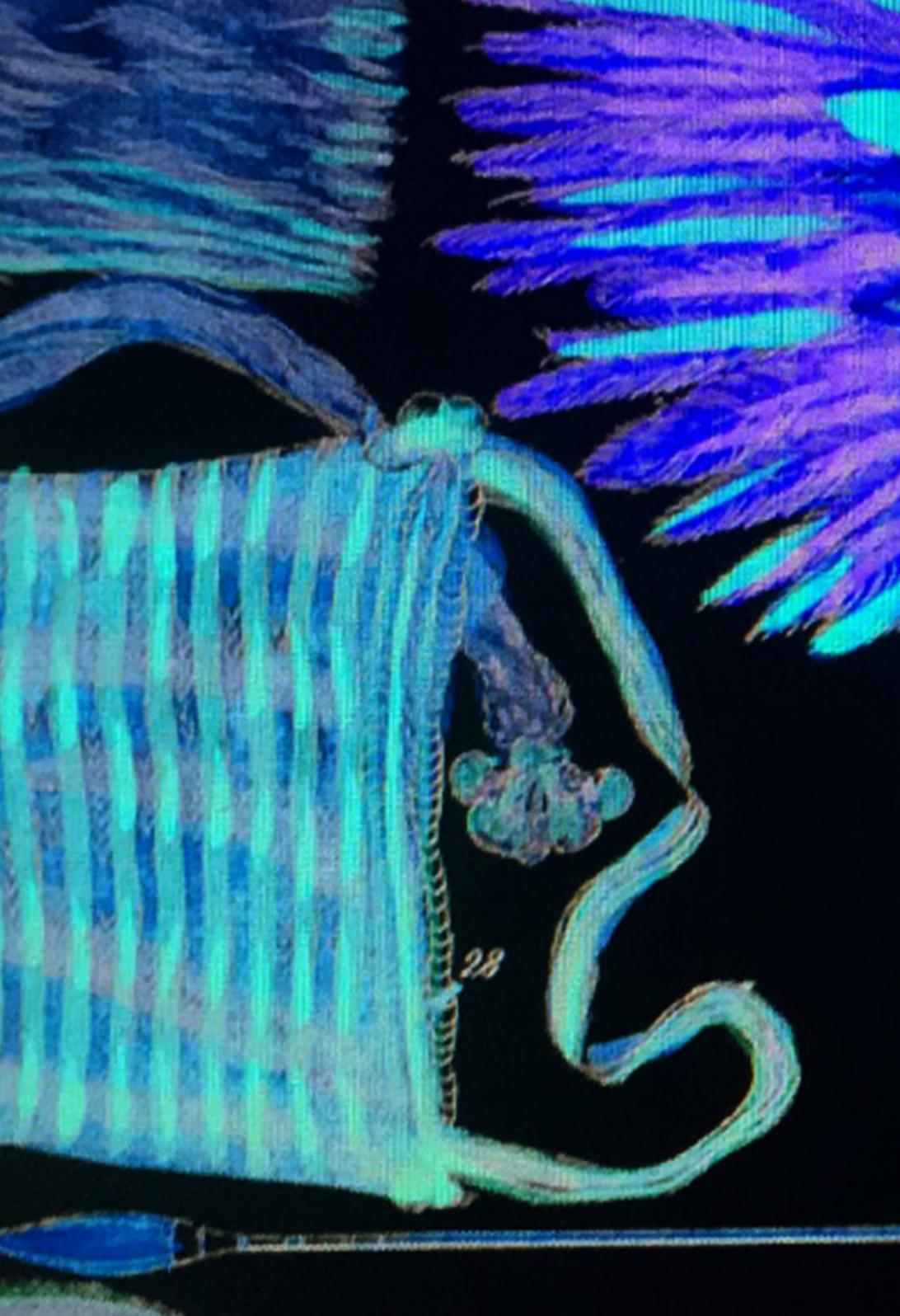


ABRE-TE CÓDIGO

TRANSFORMAÇÃO DIGITAL
E PATRIMÔNIO CULTURAL



ABRE-TE CÓDIGO

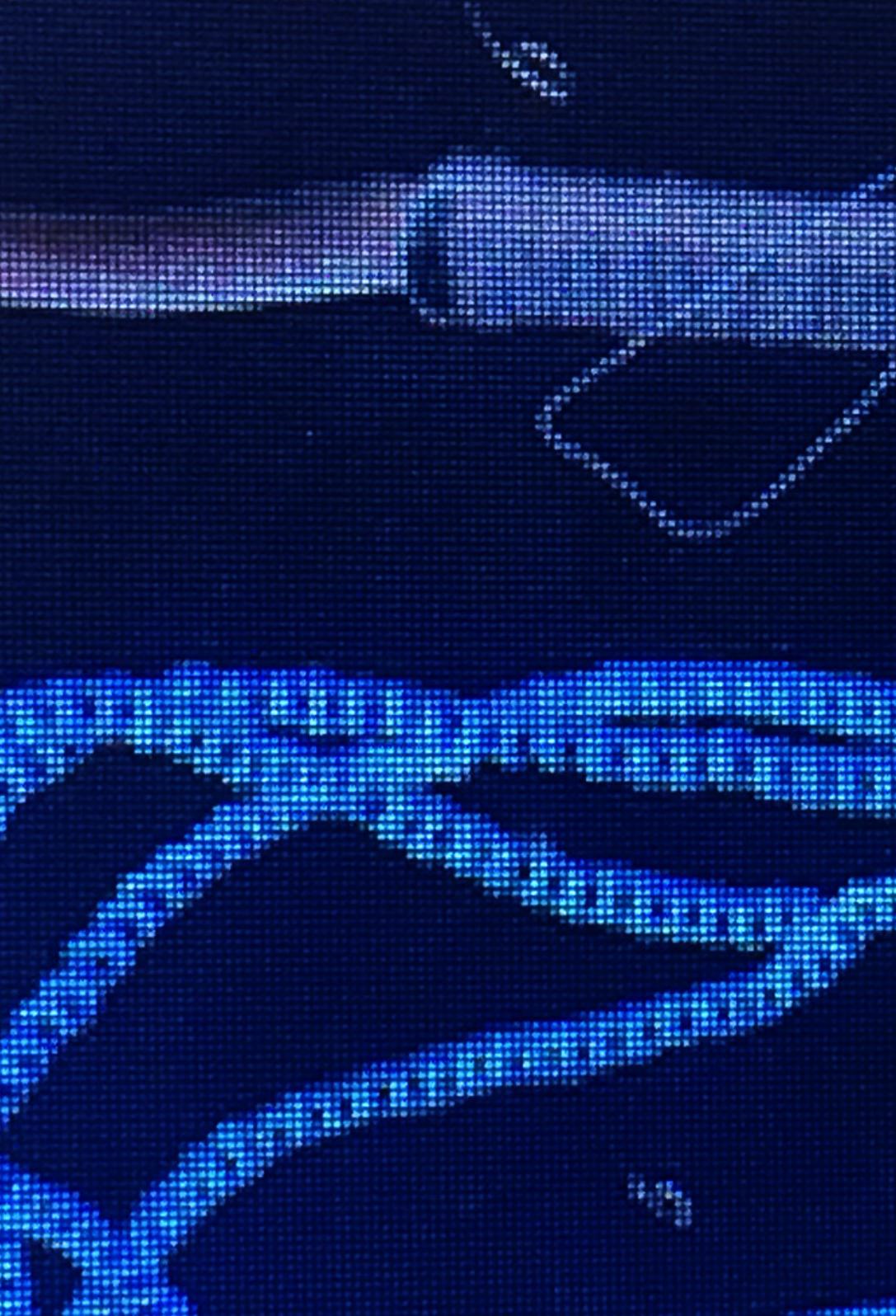
TRANSFORMAÇÃO DIGITAL E PATRIMÔNIO CULTURAL

—

Organização Leno Veras
Coordenação editorial Marina Watanabe
Revisão Cecilia Cavalcanti

—

Goethe-Institut
São Paulo
2020



SUMÁRIO

- 11 **Abre-te código: transformação digital e patrimônio cultural**
Anja Riedeberger | Diretora do Departamento de Informação para América do Sul | Goethe-Institut São Paulo
- 15 **Reinventar a memória é preciso**
Giselle Beiguelman | Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (FAU-USP)
- 41 **Estive no futuro e lembrei de você: sobre os museus e o século XXI**
Leno Veras | Curador

1. Sistemas e processos

- 51 **Reinventeceturas Cartografia Arquivos Táticos, 20 anos de cultura de internet no Brasil**
Giseli Vasconcelos, Tatiana Wells e Cristina Ribas
- 71 **Interface gráfica do usuário para exploração e visualização de grandes coleções de imagens**
Giannella, Julia R.

- 101 Base de dados de livros de fotografia
*Uma enciclopédia virtual para a produção editorial
fotográfica*
Leonardo Wen
- 119 O Arquivo Histórico Wanda Svevo e o acesso
online às informações de seus acervos
Um patrimônio da Fundação Bienal de São Paulo
Ana Luiza de Oliveira Mattos | Fundação Bienal de São Paulo
| Julho de 2020
- 137 Pesquisa interna e projetos institucionais no
Arquivo Histórico Wanda Svevo
Relato de experiência
Diana de Abreu Dobransky e Thiago Gil | Fundação Bienal de
São Paulo | Julho de 2020
- 155 Tratamento técnico documental no Arquivo
Bienal
Melânice Vargas | Fundação Bienal de São Paulo | Julho de
2020
- 171 Sistema de gestão de acervos documentais do
Arquivo Bienal
*Como produzir significado e narrativas de memória
com metadados?*
Antonio Paulo Carretta | Fundação Bienal de São Paulo |
Julho de 2020
- 189 Itaú Cultural: pesquisa, produção e difusão de
informações sobre arte e cultura brasileiras
Tânia Francisco Rodrigues | Núcleo de Enciclopédias do Itaú
Cultural

2. Legislações

203 O domínio público no direito autoral brasileiro
Uma obra em domínio público

Sérgio Branco | Editora Lumen Juris | Rio de Janeiro 2011

267 Creative Commons

Mariana Valente

3. Tecnologias

315 O portal Brasileira Fotográfica

Memória, difusão e acesso

Roberta Zanatta | Instituto Moreira Salles | Agosto de 2020

363 Reprodução fotográfica digital: uma reflexão
sobre a tradução da prata ao pixel

Joanna Americano Castilho e Nrishinro Vallabha Das Mahe |
Núcleo de Digitalização do Instituto Moreira Salles | Agosto
de 2020

371 Digitalização de negativos preto e branco no
formato 35mm, com sistema *filmtoaster* e câmera
Nikon D850 com objetiva macro de 60mm

Negativos pertencentes a coleção Mário Cravo Neto/ IMS

Joanna Americano Castilho, Reginaldo Carvalho da Silva
Junior, Anna Carolina Rocha | Núcleo de Digitalização do
Instituto Moreira Salles | Agosto de 2020

435 As instituições GLAM, os acervos e as plataformas
Wikimedia

*O passo a passo de como as plataformas wiki ajudam
GLAMs na era das convergências digitais*

Giovanna Fontenelle | Wiki Movimento Brasil | Agosto de
2020

445 Wikimedistas em residência

*Integrando Instituições GLAM à rede de conhecimento
dos projetos wikimedia*

Érica Azzellini | Wiki Movimento Brasil | Agosto de 2020

Abre-te

459 Renascimento digital

Cecilia C. B. Cavalcanti, Carolina da Rocha C. Matos e
Leno Veras

Programação

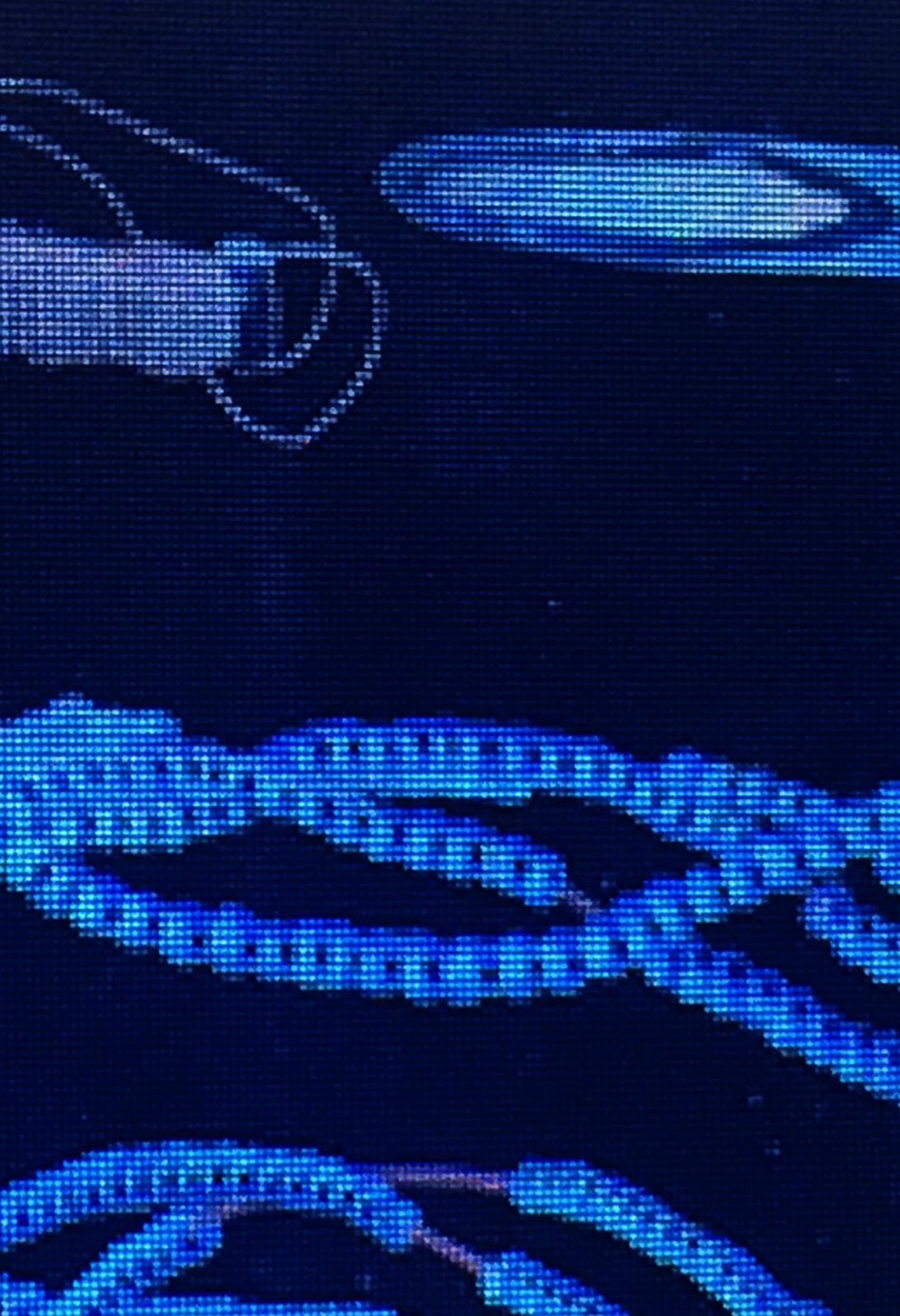
483 Programa de Formação

487 Lives Abre-te Código

Juradas e Jurados do Hackathon

Ficha Técnica

Agradecimentos





ABRE-TE CÓDIGO: TRANSFORMAÇÃO DIGITAL E PATRIMÔNIO CULTURAL

Anja Riedeberger | Diretora do Departamento de
Informação para América do Sul | Goethe-Institut
São Paulo

Não foi somente depois da pandemia do coronavírus que a abertura das instituições culturais frente às possibilidades de digitalização se tornou uma das questões mais cruciais para o futuro do setor de cultura. Essa abertura está ligada a desafios fundamentais: Como as instituições culturais podem atingir novos públicos-alvo e criar vínculos com os mesmos? Como coleções podem se tornar visíveis para além dos espaços de exposição e acessíveis para interessados que não têm condições de se deslocar pessoalmente até eventos ou mostras? Como os conteúdos digitais podem ser preparados, de forma que também atinjam quem, até então, mantinha poucos pontos de interseção com as respectivas instituições? E, por fim: Quais pré-requisitos tecnológicos, jurídicos e em termos de recursos humanos precisam se apresentar, para que as oportunidades oferecidas pela digitalização

possam de fato ser aproveitadas?

Em todo o mundo, diversas instituições culturais voltam-se para tais questões. Para o Goethe-Institut, uma instituição cultural internacionalmente atuante, esses questionamentos são especialmente importantes. Para nós, é de central relevância reunir e estabelecer ligações entre os discursos e as propostas de soluções existentes neste contexto. O que as instituições brasileiras e alemãs podem aprender umas com as outras? Quais questões são comuns aos dois países e quais soluções comuns se apresentam?

No contexto do projeto Abre-te Código, abordamos essas questões junto das instituições parceiras participantes. Abre-te Código surgiu de uma cooperação com Coding da Vinci, uma iniciativa ligada a open data no setor cultural, criada pela Biblioteca Digital Alemã, a Fundação Wikimedia e a Open Knowledge Foundation e que reúne instituições culturais e profissionais da criação no campo dos aplicativos digitais.

Em primeiro plano, foram estabelecidas três metas. A primeira delas diz respeito ao fortalecimento do processo de digitalização dos acervos nas instituições culturais. Como segunda meta, estipulou-se a publicação desses dados usando uma licença aberta, a fim de possibilitar seu uso criativo, gerando, dessa forma, maior visibilidade para os respectivos acervos em si e ressaltando a importância das instituições culturais na preservação dos mesmos. Por fim, a terceira meta é incentivar a criação de aplicativos digitais que possibilitem o acesso à

coleções digitais de maneira atraente e com grande usabilidade para amplos grupos de usuários que não sejam necessariamente especialistas.

Agradecemos imensamente a todas as instituições parceiras pelo sólido apoio dado a esse projeto: à Fundação Bienal de São Paulo, ao Instituto Moreira Salles, ao Wiki Movimento Brasil, ao Instituto Itaú Cultural, a Creative Commons Brasil e ao ICOM. Sem o apoio dessas instituições, não teria sido possível realizar esse projeto.

Gostaríamos de registrar também um agradecimento especial a todas as instituições culturais que disponibilizaram seus conjuntos de dados para o projeto Abre-te Código: Casa do Povo, Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), Fundação Bienal de São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da USP (IEB), Instituto Itaú Cultural, Instituto Moreira Salles (IMS), Memorial da Resistência de São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), Museu do Futebol, Museu Histórico Nacional, Museu Nacional e Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Agradecemos muito pela confiança no projeto.

E deixamos aqui também nosso agradecimento aos diversos apoiadores do projeto que contribuíram, de diversas maneiras, para sua realização: ITS Rio, ICICT, InternetLab, Preta Lab e Centro-Cultural Moçambicano-Alemão.

Nosso maior agradecimento vai, contudo, para as

autoras e os autores que participam desta publicação com contribuições resultantes do próprio contexto do projeto. Especialistas de nossas instituições parceiras compartilham suas experiências e seu conhecimento sobre questões jurídicas envolvendo processos de digitalização, bem como sobre a sistematização de dados digitais e pré-requisitos tecnológicos. Agradecemos a todas e todos que, com seus saberes, possibilitaram essa publicação.

Esperamos que o projeto Abre-te Código seja um primeiro passo rumo a outras iniciativas em prol da abertura digital de instituições culturais tanto no Brasil quanto na Alemanha e desejamos que essa publicação possa contribuir para que isso ocorra.

REINVENTAR A MEMÓRIA É PRECISO

Giselle Beiguelman | Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da USP (FAU-USP)

Ensaio originalmente escrito para o livro *Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais* (2014), organizado pela autora com Ana Gonçalves Magalhães, revisto e atualizado para esta edição.

A internet não esquece, mas a cultura digital não nos deixa lembrar. Produzimos e publicamos em escalas de petabytes em serviços que podem desaparecer a qualquer momento. Nossos equipamentos deixam de funcionar na velocidade de um clique e uma estranha nostalgia de um passado não vivido invade o circuito de consumo pop. Como lidar com memórias tão instáveis, que se esgotam juntamente com a duração dos equipamentos e cujas tipologias não correspondem aos modelos de catalogação das coleções de museus e arquivos? Que memória estamos construindo nas redes, onde o presente mais que imediato parece ser o tempo essencial? Isso explicaria a coqueluche retrô e o delírio futurista que assolam a vida cultural sob a rubrica do design de experiência?

As perguntas multiplicam-se e indicam a premência

da discussão sobre a memória no campo da cultura contemporânea. Ele será abordado aqui a partir de três pontos de vista: as especificidades da preservação de obras artísticas produzidas com meios digitais; a temporalidade vivida nas redes sociais; e alguns aspectos do design de experiência e sua vocação para abordagens temáticas do passado, que repercutem as questões apresentadas neste ensaio.

Desafios da preservação da cultura digital

Nunca se falou tanto em memória como hoje em dia e nunca foi tão difícil ter acesso ao nosso passado recente. Difícil negar. Poucas palavras tornaram-se tão corriqueiras no século 21 como “memória”. Até bem pouco tempo confinada aos campos da reflexão historiográfica, neurológica e psicanalítica, a memória converteu-se num aspecto elementar do cotidiano. Tornou-se uma espécie de dado quantificável, uma medida e até um indicador do status social de alguém. Existe um fetiche da “memória” como “coisa”: quanto de memória tem seu computador? E sua câmera? E o seu celular? Tudo isso? Só isso?... Compram-se memórias, transferem-se memórias, apagam-se e perdem-se memórias.

Curiosamente, à inflação discursiva corresponde um vazio metodológico no trato dos produtos culturais criados com os meios a que dizem respeito essas memórias: os meios digitais. Estamos falando aqui da preservação

da memória de bens culturais que não só resistem à objetificação, mas que muitas vezes só existem contextualmente, como é o caso da net art. É verdade que o contexto sempre interfere na compreensão da obra de arte. Contudo, como notou Lovejoy, a internet cria uma situação totalmente inédita em que a relação entre conteúdo e contexto é de intercâmbio permanente:

Na internet, o contexto está intimamente conectado ao conteúdo. A dinâmica da web traz elementos informacionais por meio de diferentes fontes que são combinadas apenas quando o participante ativa a tela. Os comandos do monitor estão conectados ao código estruturado e programado do site, os quais estão disponíveis por meio de um servidor local conectado a um território globalmente acessível. [...]. Por intermédio de meios de transferência e transmissão, o contexto também pode tornar-se conteúdo (Lovejoy, 2004, p. 223, tradução nossa¹).

Nessa perspectiva, pode-se afirmar que o que particulariza as artes em rede em relação às outras formas de arte é o fato de que em ambientes on-line o contexto não só interfere na recepção da obra como também modeliza essa recepção. Afinal, a net art é bem mais do que arte criada para a internet. É arte que depende da internet

1 On the Internet, context is intimately connected to content. The dynamics of the Web bring information elements along different routes from different sources which are combined only when the participant activates the screen. Display commands are connected to the structured programmed code of the site which is made available through a local server connected in the context of a globally reachable territory. [...]. Through means of transferral and transmission, context can also become its content.

para se realizar, um tipo de criação que lida com diferentes tipos de conexão, de navegadores, de velocidade de tráfego, de qualidade de monitor, resolução de tela e outras tantas variáveis que alteram as formas de recepção. O que se vê é resultado de incontáveis possibilidades de combinação entre essas variáveis e entre programas distintos, sistemas operacionais e suas respectivas formas de personalização.

Trata-se, portanto, de uma arte intrinsecamente ligada a uma fruição do/em trânsito. Obras que só se dão a ler enquanto estiverem em fluxo, transmitidas entre computadores, celulares e interfaces diversas. Do ponto de vista da criação, essas condições implicam lidar com uma estética do imponderável e do imprevisível e pensar em estratégias de programação e publicação que tornem a obra legível, decodificável, sensível. Do ponto de vista da preservação, essas mesmas condições impedem a possibilidade de manutenção da obra no seu todo, haja vista que o contexto que as modelizava é irrecuperável. Esse tipo de obra é paradigmático das artes midiáticas e sua natureza efêmera, exigindo, por isso, novos procedimentos de preservação. Entre esses procedimentos, destacam-se processos de emulação e analogia, em detrimento das relações de contiguidade e semelhança (por vezes física, por vezes imaginárias) que pautam, de acordo com Umberto Eco, nossas técnicas de memorização desde as artes mnemônicas medievais. Essas *ars memorandi* operam da seguinte forma: “Se o objeto x foi, de alguma forma, imaginado para estar em contato com o

objeto y , ou se o objeto x apresenta algum tipo de homologia com o objeto y , toda vez que o objeto x for evocado, o objeto y também o será” (Eco, 1988, p. 254, tradução nossa²). Basta pensar em associações do tipo Netuno e as artes náuticas, ou, na imagem da Jarra “contendo” a letra J nas cartilhas antigas, que as bases dessas técnicas de memorização de que nos fala Eco se esclarecem.

Como vimos, tais técnicas dependem de uma certa estabilidade dos elementos que constituem essas relações de identidade. Tal estabilidade, no entanto, não existe no contexto digital. Nesse contexto, processos de emulação aparecem como metodologias mais apropriadas e coerentes com a possibilidade de pensar a preservação da memória da cultura digital e particularmente de obras de arte digital.

Processos pelos quais são transferidos rotinas e comportamentos de um objeto a outro, momentaneamente, as emulações correspondem a um tipo de programação muito comum no mundo dos jogos de computador e começam a ser utilizadas em experimentos de conservação de obras de artemídia. Diferentemente das simulações, que pretendem representar um modelo ausente, mimetizando uma falta, as emulações constituem uma presença apenas potencialmente e só existem durante o exercício de transferência de comportamentos³.

2 If object x has been in some way imagined to be in contact with object y , or if object x presents any sort of homology with object y , every time object x is evoked, object y will be as well.

3 Curiosamente, no nome e na função, os processos de emulação retomam uma

O curador John Ippolito, um dos mentores do projeto Variable Media Initiatives do museu Guggenheim de Nova York, comenta a importância dessa prática no âmbito da preservação de obras de arte digital:

Armazenamento, a estratégia de preservação padrão para museus dos séculos XVIII ao XX, está se revelando de valor limitado no XXI. Emular uma obra de arte, em contraposição, não é armazenar arquivos digitais em disco ou artefatos físicos em um galpão, mas criar um fac-símile deles em um meio totalmente diferente. Uma aplicação de emulação especialmente promissora ocorre quando um novo software personifica um hardware antigo. Sob circunstâncias normais, o software que impulsionou [a pioneira obra interativa] *Erl King*, de Weinbren, em um computador Sony em 1982 não poderia ser executado em um PC Pentium fabricado em 2000. Caso um programador de computador elaborasse um emulador de Sony para o Pentium, no entanto, o público poderia, então, interagir com a videoescultura de Weinbren em um PC contemporâneo. (Ippolito, 2003, p. 51, tradução nossa⁴)

prática corrente no âmbito do humanismo do século XVI, a *aemulatio*, uma forma de exegese e interpretação de textos. Ela operava a partir de uma relação de semelhança “liberta da lei do lugar”, atuando como uma sequência de espelhos duplicados dentro da qual as coisas podiam imitar-se sem encadear-se e sem estar próximas (Foucault, 1992, p. 35-37).

4 Storage, the default preservation strategy for museums from the 18th to the 20th centuries, is proving to be of limited value in the 21st. To emulate an artwork, by contrast, is not to store digital files on disk or physical artifacts in a warehouse, but to create a facsimile of them in a totally different medium. An especially promising application of emulation is when new software impersonates old hardware. Under normal circumstances, the software that powered Weinbren's original *The Erl King* on a Sony computer in 1982 couldn't run on a Pentium PC manufactured in 2000. Were a computer programmer to write a Sony emulator for the Pentium, however, viewers could then interact with Weinbren's video sculpture on a contemporary PC.

Outros recursos que têm sido usados na tentativa de recuperar a história da artemídia são procedimentos que recorrem a analogias ou migrações entre equipamentos semelhantes. A migração pressupõe a atualização do código da obra. Já as analogias, demandam exercícios de reinterpretação, a fim de recriar a obra em novos ambientes midiáticos (Williams, 2003). Exposições como *The Art of Participation: 1950 to now*, realizada no SFMoMa em 2008 (Frieling, 2008); *Circuitos cruzados* (Van Assche e Alzugaray, 2013), no MAM-SP; *Expoprojeção 1973-2013* (Amaral e Cruz, 2013), no SESC Pinheiros; e *Waldemar Cordeiro: fantasia exata*, no Itaú Cultural (2014), constituíram experiências interessantes de montagem que exigiram procedimentos de reinterpretação, emulação e migração de equipamentos.

As obras expostas, todas relevantes para a compreensão histórica da artemídia, dificilmente podem ser apresentadas em formato “puro”, pois os artefatos e suportes que instrumentalizam não são estáveis. Isso faz com que, cada vez mais, aprendamos a lidar com “estratégias de preservação elaboradas em camadas e com capacidade de admitir fragmentos e vestígios, processos de emulação, recriação e remontagem” (Rinehart, 2003, p. 21, tradução nossa⁵).

Bons exemplos dessa tendência são *Nachrichten* (Notícias), 1969, de Hans Haacke, exibida em *The Art of*

5 [...] We need a layered preservation strategy that admits fragments and traces, emulation software, re-creation, and reassemblage

Participation; as obras de arte computacional de Cordeiro expostas no Itaú Cultural, *Moon is the Oldest Television* (1965-1967), de Nam June Paik, apresentada em *Circuito cruzados*; e todas as obras realizadas em super-8, slides e vídeo analógico – BetaCam, U-matic e VHS – que compuseram a nova montagem de *Expoprojeção*, originalmente realizada em 1973.

Nachrichten, de Haacke, concebida para telex e atualizada com tecnologia RSS⁶, em 2008, mostra com clareza o que se entende aqui por procedimentos de migração e reinterpretação de obras de artemídia. Desenvolvido para a exposição *Prospect 69*, realizada em Düsseldorf, o projeto colocava em questão o acesso público à informação, no contexto da Guerra Fria e da divisão da Alemanha. Para tanto, recebia no local expositivo, via telex, todas as notícias transmitidas pela agência de notícias alemã DPA (Deutsche Presse-Agentur) ao longo de um dia. No dia seguinte, eram impressas e, depois, no terceiro dia, os rolos de papel deveriam ser marcados, datados e armazenados em recipientes de acrílico (Daniels e Frieling, 2004).

Ao ser reapresentada dez anos depois, enfrentou um contexto de produção e circulação informacional totalmente distinto e marcado pela distribuição em rede. Por esse motivo, foi adequada a um novo ambiente midiático,

6 RSS é um formato de escrita digital que permite, mediante programas de leitura específicos agregar automaticamente conteúdos sobre um determinado tema para posterior leitura, sem demandar o acesso direto a cada uma das fontes consultadas.

utilizando RSS e uma impressora matricial que reproduzia mecanicamente todo o noticiário em tempo real. Ao invés de trazer à tona mecanismos de censura e controle como na primeira edição, a obra ganhou um outro contorno. Resultando em “uma escultura que cresce ao vivo, alimentada por um RSS de notícias que se derrama no chão do museu, dando forma a um fluxo constante de informações processadas e descartadas” (Anderson, 2009, tradução nossa⁷).

Procedimento semelhante ao utilizado na obra de Haacke foi aplicado na recuperação das obras de arte computacional de Cordeiro para a mostra retrospectiva sobre o artista realizada no Itaú Cultural. Foram necessárias não só as restaurações dos suportes tradicionais (no caso, papel), mas reprogramação completa de obras computacionais, muitas das quais entre as primeiras imagens digitais já produzidas, antes mesmo da existência do escâner, como *Retrato de Fabiana* de 1970, e *A Mulher que não é B. B.* de 1973. Apesar da semelhança entre as estratégias de recuperação das obras de Haacke e Cordeiro é importante frisar que enquanto no primeiro caso a reprogramação resultou em uma nova obra, com tecnologias e conceito atualizados, no segundo caso os resultados foram mais próximos das práticas consolidadas de recuperação de patrimônio artístico e cultural.

7 A growing live sculpture emerges from an RSS (Really Simple Syndication) news feed that spills onto the museum floor, giving form to a constant stream of processed and discarded information.

Já em obras como *Moon is the Oldest TV*, de Paik, criado com imãs nos tubos catódicos de monitores de televisão, e o conjunto de trabalhos recuperados para *Expoprojeção*, sobressai o método de recuperação pela substituição do equipamento, digitalização e adequação a novos *displays*. A perda das texturas originais e da própria cultura material embutida nessas obras é inerente a essa metodologia. Contudo, é compensada pelo acesso às obras em si que, de outro modo, estariam perdidas.

Tão importante quanto atentar para o fato de que essas metodologias de preservação todas estão em desenvolvimento é o de perceber que são soluções provisórias e paliativas. Em decorrência da velocidade contínua que sucateia as tecnologias em períodos cada vez mais curtos, as soluções encontradas, por ora, estão fadadas a criar os mesmos problemas que pretendem resolver. A transposição e adequação de obras para novos equipamentos ou sua reprogramação não resulta em soluções definitivas. Antes, esses procedimentos apontam para a necessidade de uma prática contínua de atualizações, os quais poderão também implicar, em algum ponto, em um resultado bastante distinto da obra criada pelo artista.

A temporalidade das redes

Nessa discussão sobre a necessidade de repensar os formatos de memorização e os procedimentos de

conservação/preservação, não se pode deixar de chamar atenção, ainda, para o fato que a memória cultural hoje é também uma questão econômica e um serviço. Deveria, por isso, demandar algum tipo de código ético. Afinal, cada vez mais, as memórias pessoais e coletivas, públicas e privadas, são mediadas por instâncias corporativas. Instâncias essas que estão relacionadas não só à produção de equipamentos, mas também a grandes repositórios de imagens, textos e áudios que são descontinuados, quando deixam de ser um nicho de marketing conveniente. Basta lembrar o caso do Geocities, um serviço de hospedagem gratuita de sites que foi encerrado pelo Yahoo!, levando consigo boa parte da história da web 1.0 para que tomemos consciência do problema. Sem exagero, os webartistas Olia Lialina e Espenschied denominaram a ação do Yahoo! de “holocausto digital” e iniciaram seu longo projeto *One Terabyte of Kilobyte Age* (2009). Para esse projeto, Lialina e Espenschied fizeram o download de todo o conteúdo da Geocities recuperado, voluntariamente, pelo coletivo Archive Team e vêm não só disponibilizando seu conteúdo novamente na web, como também criando mostras temáticas sobre o acervo. Os artistas situam a importância desses dados:

O serviço de hospedagem gratuito Geocities.com foi fundado pela Internet Beverly Hills em julho de 1995 – exatamente à época em que a web deixou a academia e passou a ser feita por cada um de nós. Logo se tornou um dos lugares mais populares e habitados da WWW e assim ficou até meados da década de 1990. Em janeiro de 1999, no auge da mania ponto.com, foi comprado pelo Yahoo!.

O novo milênio provou que Geocities era um mau investimento. Ter uma página ali tornou-se sinônimo de diletantismo e mau gosto. Além disso, o tempo de páginas pessoais estava contado, sendo substituídas por perfis em redes sociais. Dez anos depois, em abril de 2009, o Yahoo! anunciou que iria encerrar o serviço. (Lialina e Espenschied, 2009, tradução nossa⁸)

E o que aconteceria se o Google resolvesse fazer o mesmo com o YouTube? Ou se o Facebook saísse do ar e apagasse todas as fotos e fatos aí inscritos nos últimos dez anos? Talvez essa iminência da desapareição justifique o tom apocalíptico que vem sugerido nos comandos mais elementares de manuseio dos programas de edição digitais, que nos convidam a todo tempo a “salvar” arquivos e não simplesmente guardá-los. O alarde tem uma certa razão de ser. As redes não têm tempo. Nelas prevalece um regime de urgência permanente. A publicação mais recente é, supostamente, mais relevante que a anterior. O que conta é o agora. E esse agora é de uma intensidade cada vez maior. Experimente encontrar aquele comentário tão importante postado por seu amigo 30 dias atrás no Facebook, aquela foto que você “curtiu” em algum dia, ou aquele evento tão marcante,

8 The free web hosting service Geocities.com was founded by “Beverly Hills Internet” in July 1995 — exactly the time when the web left academia and started to be made by everyone of us. Soon it became one of the most popular and inhabited places of the WWW and stayed that way through the second part of 1990’s. In January 1999, on the peak of Dot.com mania, it was bought by Yahoo!. The new millennium proved Geocities to be a bad investment. Having a page on there became a synonym for diletantism and bad taste. Furthermore, the time of personal home pages was counted, being replaced with profiles on social networks. Ten years later, in April 2009, Yahoo! announced that they are going to shut down the service.

no qual você compartilhou um vídeo no passado. Dificilmente irá encontrar.

É verdade que todos os dados podem ser rastreados. Os escândalos relacionados à vigilância eletrônica, como o do Prism⁹, que envolveu o governo norte-americano e empresas como o Google e o Facebook, assinam embaixo. Mas isso está longe de significar que tenhamos direito de lembrar o que queremos, e quando queremos, sobre nós mesmos. O Facebook, a maior das redes atuais, não nos permite acessar nossa memória, apesar de, paradoxalmente, ser o lugar central por onde escoamos boa parte da nossa história pessoal e onde fatos marcantes recentes, como a campanha da primeira eleição de Obama, em 2008, a Primavera Árabe (2010), e as manifestações de junho no Brasil (2013), foram estrategicamente articuladas.

Prevalecem nesses sistemas buscas contextuais, como “que músicas meus amigos estão escutando agora”, “restaurantes em Londres em que meus amigos estiveram”, “pessoas que curtem ciclismo e que são da minha cidade”. Em síntese, é uma busca semântica e não factual. Seu mote é o presente e as relações dedutíveis a partir do seu círculo de amizades e não a consulta retrospectiva de caráter arquivístico.

9 Prism é o nome do sistema de vigilância eletrônica da Agência de Segurança dos Estados Unidos (NSA, National Security Agency). Permite monitorar e recuperar informações a partir de chamadas telefônicas, e-mails, posts no Facebook, arquivos armazenados no Google Drive, conversas no Skype, e uma infinidade de atividades on-line feitas corriqueiramente. O sistema veio à tona após denúncias do ex-analista de sistemas Edward Snowden ao jornal inglês Guardian em junho de 2013.

Isso não quer dizer os modelos de catalogação e recuperação de dados tradicionais sejam melhores ou os únicos possíveis. Eles são engendrados historicamente e respondem a formas de poder e a instâncias políticas, sociais e culturais que definem os critérios de conservação, as formas de institucionalizar os lugares da memória e o que fica ou não para ser contado como história. Não à toa, o protagonista de um dos mais geniais contos de Jorge Luis Borges – *O livro de areia* – escolhe justamente a Biblioteca Nacional para perder o livro que o atormentava. Colocá-lo em uma prateleira qualquer era como ocultar uma folha em um bosque. Jamais poderia ser reencontrado.

Mas essa escala humana e circunscrita a instituições é abalada hoje por uma *overdose* de produção documental sem precedentes na história. Até o fim do século passado, restrições orçamentárias, “em sua sabedoria”, escreveu Michel Melot, impediam que as instituições literalmente transbordassem. Em um artigo sugestivamente intitulado “Os arquivos considerados como substância alucinógena” (1986), ele ponderava sobre o que aconteceria se cada cidadão se transformasse em colecionador e conservador e pudéssemos guardar absolutamente tudo em nome dos historiadores do futuro. Chegaríamos a um paradoxo, conclui: “a História enfim produzida exclusivamente para os historiadores e por eles mesmos bloqueada, como o cirurgião imobiliza seu paciente para

poder operá-lo” (Melot, 1986, p. 14, tradução nossa¹⁰). Afinal, pensar, como já aprendemos em outro conto de Borges (“Funes, o memorioso”) é generalizar, não apenas arquivar e adicionar mais e mais dados.

Em um ensaio antológico – A operação historiográfica – Michel de Certeau fez uma concisa História da Historiografia e sintetizou em uma frase no que consiste essa operação: “Em história, tudo começa com o gesto de separar, de reunir, de transformar em ‘documentos’ certos objetos distribuídos de outra maneira”. Essa separação, contudo, é feita sempre posteriormente ao trabalho do arquivista, que é o responsável pela seleção e organização dos documentos que serão guardados em detrimento dos que serão descartados (Certeau, 1982, p. 81).

Mas, diante da avalanche midiática que produzimos cotidianamente no Facebook e em outras redes sociais similares, como escolher o que será armazenado? E como lidar com as dificuldades de manuseio das nossas próprias memórias depositadas nas redes sociais em ritmo alucinante? E se elas forem simplesmente deletadas por um erro de sistema ou descontinuidade do produto?

As redes sociais não serão eternas e é possível que não comemoemos os 20 anos do Facebook. Outros dispositivos certamente virão. Mas no tempo da apropriação corporativa da memória, em que o capital afetivo de nossas relações pessoais – exagero dizer “amizades”,

10 L’Histoire enfin produit pour le seul intérêt des historiens, et pour eux-mêmes bloquée, comme le chirurgien immobilise son patient pour pouvoir opérer.

certo? – flui pelos canais existentes do império de Mark Zuckerberg, parece urgente perguntar: onde ficaram as memórias que deixamos nas comunidades do Orkut (a “velha” rede todo-poderosa do Google)? É hora de pensar nisso ou salve-se quem puder.

A história como design de experiência

Diante desse quadro de relações, em que a possibilidade de acessar a memória nos escapa, chama a atenção que a cultura pop esteja cada vez mais “intoxicada” pelo passado. Na música, na moda, no design, na arquitetura e no entretenimento, há toda uma tendência de transformar o momento em monumento ao presente que não foi. “Novíssimas” regravações de “clássicos” aparecem sem cessar e, paralelamente, a indústria reinicia a produção em pequena escala dos extintos LPs. Subitamente, como em um *flashback*, também os toca-discos, que pareciam ter sumido junto com a primeira leva de discos digitais (CDs, hoje também extintos), ressurgem.

Há algo de perturbador nisso tudo. Especialmente porque está inserido em uma atmosfera retromaniaca, pontuada de tocadores de mp3 travestidos de fita-cassete, câmeras fotográficas Lomo e filtros para “envelhecer” as fotos no Photoshop ou no Instagram, como se fossem imagens dos anos 1970. Séries e novelas de televisão também são rerepresentadas em “novas” versões, compondo um tsunami de imagens de antigamente,

invadindo a grade da tevê aberta e a cabo, em diferentes horários e em diversos lugares.

O século XXI subitamente aparece como uma esquina do passado em que lambretas, milk-shakes, bananas-split e cadeiras pés-palito fazem sucesso em busca da saudade de um passado não vivido. Para tanto, oferece-se até calças jeans que já vêm rasgadas “de fábrica”. Quem comprar hoje poderá parecer que a usa desde os anos 1960, apesar de ter nascido nos anos 1990. Carros antigos, como Fuscas que viraram New Beetle, Mini Coopers, Fiats 500 e Chrysler PT Cruisers inspirados nos modelos célebres dos anos 1930 e até frigobares coloridos consolidam o design retrô que se impõe e ganha fiéis seguidores.

Difícil discordar do crítico britânico Simon Reynolds, quando afirma que “ao contrário de ser sobre si, os 2000 são sobre todas as décadas anteriores, acontecendo de novo, de uma só vez” (Reynolds, 2012¹¹, Pos. 70-9641, tradução nossa¹²). Inaugura-se um novo tempo: o do presente que não foi. Nesse “novo” tempo, é tudo “re” (*remakes*, regravações, reedições, *revivals*) e está integralmente à venda. Sempre acompanhado “novos” projetos de cozinhas de fórmica, com direito a penteados rock-a-billy e moda acessível para hippies e punks de

11 A referência acima e as seguintes sobre essa obra citam uma edição eletrônica para Kindle. Esse tipo de edição não traz numeração de páginas, mas a posição do texto selecionado no conjunto.

12 Instead of being about itself, the 2000s has been about every other previous decade happening all at once [...].

todas as raças, gêneros, credos e nacionalidades. Mais um sopro de conservadorismo travestido de tendência? “A vanguarda tornou-se retaguarda”, afirma Reynolds. “E no lugar dos inovadores, o que temos agora são curadores-arquivistas”, diz. Afinal, nunca o passado nos foi tão fácil de acessar. Está a um clique de distância de nossas mãos (Pos. 161-9641).

A esse respeito, Kenneth Goldsmith, editor e curador do site Ubuweb, um dos maiores acervos online de arte experimental e cultura contemporânea, diz: “Os modos como a cultura é distribuída e arquivada tornaram-se profundamente mais intrigantes do que o artefato cultural em si. O que experimentamos é uma inversão do consumo, uma vez que passamos a nos envolver de maneira mais profunda com atos de aquisição do que com o que estamos adquirindo; ou a preferir as garrafas ao vinho” (informação pessoal, tradução nossa¹³).

Nesse contexto o passado converte-se em um tempo a-histórico, funcionando como objeto de consumo fácil, esvaziado de qualquer relação com o presente ou com o futuro. Se antes as mercadorias vendiam promessas de futuro, notou o crítico norte-americano T. J. Clark, hoje elas existem “para inventar uma história, um tempo perdido de intimidade e estabilidade, de que todo mundo

13 The ways in which culture is distributed and archived has become profoundly more intriguing than the cultural artifact itself. What we've experienced is an inversion of consumption, one in which we've come to engage in a more profound way with the acts of acquisition over that which we are acquiring; we've come to prefer the bottles to the wine. GOLDSMITH, K. Mensagem recebida por gbeiguelman@usp.br em 24 mar. 2012.

afirma se lembrar, mas que ninguém teve.” Clark identifica essa necessidade de inventar um passado com uma crise do tempo, marcado pela “tentativa de expulsar da consciência a banalidade do presente”. Isso permitiria dar ao momento que estamos vivendo “uma forma separada, à qual se pode renunciar.”¹⁴ A incontável quantidade de vídeos e fotos que produzimos e não descarregamos nunca, diz o crítico, tornam-se propositalmente invisíveis: “são a experiência que todos gostaríamos de fingir que nunca tivemos.” Em tempos de aceleração tão vertiginosa do cotidiano, parece que a única alternativa é “criar outro presente para ocupar o lugar do que foi expulso” (Clark, 2007, p. 322-323, grifos do autor).

Não se trata, portanto, de um vazio do presente, mas de uma recusa do fluxo do tempo histórico. Umberto Eco mostrou em *Viagem na irrealidade cotidiana* que esse tipo de movimentação pavimenta também “uma filosofia da imortalidade enquanto duplicação”. Como se não pudéssemos conviver com o passado e só fosse possível fazer sua cópia, não sua preservação pela memória. Isso fomenta uma abordagem temática das instituições e espaços de convívio, que consolidam a cenarização permanente do passado na forma de arquitetura (Eco, 1984, p. 12-18) e aproximam os museus dos espaços de entretenimento fácil.

O design de experiência legitima e atende essa demanda que não deixa de ter motivações de ordem

14 Grifos do autor.

econômica. Em um estágio do capitalismo dominado cada vez mais por serviços semelhantes, os produtores de serviços buscam romper com os ambientes padronizados, apostando na tematização, a fim de diferenciar um serviço dos outros. O resultado é a disseminação do “espírito de Las Vegas” em mares nunca dantes imaginados. Pode-se ir, por exemplo, para Paris e, além de conhecer o Louvre, transportar-se, como em um passe de mágica, ao reino encantado de Walt Disney, sem sair do Velho Continente. Basta escolher um hotel, como o Cheyenne, e você já estará no “lendário Velho Oeste” norte-americano, apesar de estar na Europa no século 21. Se não apetercer, poderá escolher o Santa Fe, que promete “a atmosfera colorida da Rota 66”, conforme alardeia o seu anúncio (Bryman, 2007).

Seria um grande engano pensar que esse tipo de abordagem se restringe à esfera da indústria do turismo e do comércio. Ela contamina outros circuitos como o dos museus. Exposições pensadas para bater recordes de público, nem que tenham que apelar a conteúdo do *showbiz*, estratégias típicas de parques de diversão e grandes investimentos em “efeitos especiais” respondem a essa lógica. Refletindo sobre os impasses dos museus na contemporaneidade, Hans Belting chama a atenção para essa questão e afirma:

Os rituais de culto da arte, sobre cujos motivos estamos incertos há muito tempo, ganham tanto mais peso quanto mesmo o público é formado por iniciados. Eles surpreendem o público com efeitos que sufocam já na origem as dúvidas possíveis

sobre uma obra individual. O prazer de uma exposição substitui o prazer incerto dos objetos expostos. A nova e agressiva forma de exposição reage à curiosidade de um público mais amplo que busca no seu tempo livre um entretenimento requintado, já que ele é cada vez menos oferecido pelas mídias. Antes, ia-se ao museu para ver algo que nossos avós já encontravam no mesmo lugar; hoje se vai ao museu para ver algo que nele nunca pôde ser visto (Belting, 2006, p. 140).

Emerge daí um processo de esterilização da história, simultaneamente recusado pela elaboração do presente e pela projeção do futuro. De um lado, forja-se o presente com um tempo assombrado pelo falso e pelo *vintage*, no qual o passado cumpre apenas a função de fornecer uma capa divertida ao agora. De outro, temos um futuro que funciona como parênteses, uma bolha suspensa impossível, propositalmente, de ser conectada ao vivido. Nessa curiosa temporalidade, tudo é passível de ser recuperado e recompôr-se: de GIFs animados – tecnologia de animação da primeira época da internet – passando por filmes de arte e *blockbusters*, a estéticas do VHS e *games* populares dos anos 1980, como os feitos para a plataforma Atari.

Tudo também é passível de transformar-se em mostra de efeitos especiais. Nada surpreendente. Afinal, “o palco em que as técnicas atuais de exposição são testadas é próprio de um teatro que se impôs hoje na arquitetura do museu como concorrente bem-sucedido da casa de espetáculo e de concerto” (Belting, 2006, p. 139). Entre produtos descartáveis e obras-primas que

são criados nesse contexto bipolarizado, fica a pergunta: do que recordaremos no futuro, se o nosso presente é pura “re”produção encenada do passado e o passado um elemento estranho às nossas visões de futuro?

Para não ceder a uma hipótese catastrofista do fim da possibilidade de pensar a história e, particularmente, da cultura e da arte digital, e ir além das pressões de descartabilidade do mercado e da economia da obsolescência programada, acredito que é melhor optar por uma reflexão em torno dos novos sentidos da memória e das tecnologias de memorização na contemporaneidade.

O irrevogável processo de digitalização da cultura demanda a elaboração de um repertório crítico e especializado, com terminologias e métodos adequados, para dar conta das obras produzidas e concebidas para meios digitais, e também da incalculável massa de dados e memórias que se esvaem entre cartões e drives virtuais, e fluem, acumulados e perdidos, em arquivos coletivos e pessoais na internet. Essa operação passa, necessariamente, pela crítica do design de experiência (seja ele retrô ou futurista) e pela sua compreensão como um possível elemento compensador para o presente mais que absoluto das redes e nossa dificuldade de preservar e acessar a memória do nosso passado recente.

Referências

AMARAL, A.; CRUZ, R. M. **Expoprojeção 1973-2013**. São Paulo: Sesc, 2013.

ANDERSON, G. *The Art of Participation: 1950 to Now*, 25 Jan. 2009. Disponível em: <<http://genevaanderson.wordpress.com/2009/01/25/the-art-of-participation-1950-to-now/>>. Acesso em: 09 nov. 2020.

BELTING, H. **O fim da história da arte: uma visão dez anos depois**. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac e Naify, 2006.

BRYMAN, A. **A disneyficação da sociedade**. Tradução de Maria Silvia Mourão Netto. Aparecida: Ideias & Letras, 2007.

CERTEAU, M. D. A operação historiográfica. In: CERTEAU, M. D. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982. p. 65-106.

CLARK, T. J. O Estado de Espetáculo. In: CLARK, T. J. **Modernismos**. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 307-330.

CORDEIRO, A. **Waldemar Cordeiro: fantasia exata** [recurso eletrônico] São Paulo : Itáú Cultural, 2014. Disponível em: <http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2015/05/publicacao_waldemarcordeiro.pdf>. />. Acesso em: 09 nov. 2020.

DANIELS, D.; FRIELING, R. *Media Art Net*, Karlsruhe, 2004. Disponível em: <<http://www.medienkunstnetz.de/works/nachrichten/>>. Acesso em: 09 nov. 2020.

ECO, U. **Viagem na irrealidade cotidiana**. 5a ed. ed. Rio de janeiro: Nova Fronteira, 1984.

. An Ars Oblivionalis? Forget It! **PMLA**, v. 103, n. 3, p. 254-261, May 1988. Tradução de Marilyn Migiel. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/462374>>.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. 6a edição. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FRIELING, R. E. A. **The Art of Participation**: 1950 to Now. Nova York: San Francisco Museum of Modern Art/ Thames & Hudson, 2008.

GOLDSMITH, K. Possible Futures Symposium [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <gbeiguelman@usp.br> em 23 fev. 2012.

IPPOLITO, J. Accommodating the Unpredictable: The Variable Media Questionnaire. In: DEPOCAS, A.; IPPOLITO, J.; JONES, C. **Permanence Through Change**: The Variable Media Approach. Montreal: Guggenheim Museum Publications/ The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology, 2003. p. 47-53. Disponível em: <http://www.variablemedia.net/pdf/Permanence.pdf>.

LIALINA, O.; Espenschied, D. **One Terabyte of Kilobyte Age**: Digging through the Geocities Torrent, 2009. Disponível em: <<http://contemporary-home-computing.org/1tb/>>. Acesso em: 09 nov. 2020.

LOVEJOY, M. **Digital Currents**: Art in the Electronic Age. 3a ed. ed. Nova York: Routledge, 2004.

MELOT, M. Des archives considérées comme une substance hallucinogène. **Traverses**, Paris, n. 36, Jan. 1986. 14-19.

REYNOLDS, S. **Retromania**: Pop's Culture Addiction to its Own Past. Londres: Faber & Faber, 2012. edição Kindle.

RINEHART, R. Berkeley Art Museum/Pacific Film Archive. In: DEPOCAS, A.; IPPOLITO, J.; JONES, C. **Permanence Through Change**: The Variable Media Approach. Montreal: The Solomon R. Guggenheim Foundation/The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology, 2003. p. 25-28.

VAN ASSCHE, C.; ALZUGARAY, P. **Circuitos cruzados**: o Centro Pompidou encontra o Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.

WILLIAMS, A. Rhizome.org. In: DEPOCAS, A.; IPPOLITO, J.; JONES, C. **Permanence Through Change: The Variable Media Approach**. Montreal: The Solomon R. Guggenheim Foundation/The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology, 2003. p. 39-42

Nota sobre a autora

Giselle Beiguelman

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 21. Desenvolve projetos de intervenções artísticas no espaço público e com mídias digitais. É autora de vários livros e artigos sobre o nomadismo contemporâneo e as práticas da cultura digital. É autora de *Memória da amnésia: políticas do esquecimento* (2019) e *Coronavida: pandemia, cidade e cultura urbana* (2020), entre outros. Dentre seus projetos recentes destacam-se: *Memória da Amnésia* (2015), *Odiolândia* (2017) e *Monumento Nenhum* (2019). É membro do Laboratório para OUTROS Urbanismos (FAUUSP) e coordenadora do GAIA (Grupo de Arte e Inteligência Artificial - INOVA USP) e do Grupo de Pesquisa CNPq FAUUSP estéticas da Memória no Século 21. Suas obras artísticas integram acervos de museus no Brasil e no exterior, como ZKM (Alemanha), Jewish Museum Berlin, MAC-USP e MAR (Rio de Janeiro),

entre outros. Recebeu o Prêmio ABCA (Associação Brasileira dos Críticos de Arte) 2016, categoria Destaque e o Prêmio Sergio Motta de Arte e Tecnologia em 2003, entre outros. Em 2014, integrou o grupo de 10 net artistas internacionais convidados pelo The Webby Awards para participar da exposição comemorativa dos 25 anos da WWW (The Web at 25). É colunista da Rádio USP e da Revista Zum. Site pessoal: <http://desvirtual.com>

ESTIVE NO FUTURO E LEMBREI DE VOCÊ: SOBRE OS MUSEUS E O SÉCULO XXI

Leno Veras | Curador

Abre-te Código é um hackathon focado na expansão do acesso ao patrimônio cultural por meio do desenvolvimento de tecnologias a partir de informações digitais.

O formato foi concebido na Alemanha, em 2014, e, desde então, ocorre todos os anos em distintas cidades. O evento centra-se em dados abertos, tais como imagens, sons, filmes e objetos digitalizados, tendo como objetivo a inovação no uso dos metadados das coleções, ainda pouco explorados pelos museus, arquivos, bibliotecas e galerias como meio de difusão dos acervos.

Aplicativos, plataformas, interfaces: são muitas as formas de construir mecanismos de interação com os repositórios de conhecimento, que tornam-se, cada vez mais, ferramentas de convergência para a realização de atividades de educação, informação e comunicação.

A ampliação do alcance destas informações é uma forma emergente das instituições culturais trabalharem com audiências para além dos públicos habituais, sendo também uma maneira eficiente de abranger distintos

grupos-alvo, constituindo novas redes de colaboração.

Para isso, é preciso compreender como os dados devem ser organizados, por parte das instituições culturais, quanto às potências destes conjuntos de informação enquanto insumos para novas mídias, além de estabelecer um diálogo mais próximo com os desenvolvedores.

Dados culturais abertos referem-se aos registros digitais (metadados e conteúdos digitalizados) das coleções mantidas por instituições de patrimônio cultural que são colocadas em domínio público, sob licença aberta, habilitados, portanto, à apropriação para novas finalidades.

O Abre-te Código propõe-se como um programa de ações para o encontro de iniciativas que consolidam a cultura digital como dinamismo para a edificação de uma sociedade interconectada, com o objetivo de viabilizar a produção, a sistematização e a divulgação do conhecimento.

Acreditamos que desenvolvedores de tecnologias de informação e comunicação e responsáveis pela salvaguarda de patrimônios culturais podem, em conjunto, abrir novos caminhos para a coletivização de seus saberes e fazeres, potencializando as instituições de história, memória e patrimônio.

É dizer instituições culturais e científicas, públicas ou privadas; museus, arquivos, bibliotecas, galerias; associações, corporações e organizações que salvaguardam acervos via coleções cujos dados podem ser compartilhados.

E ainda programadores, desenvolvedores,

especialistas em usabilidade e experiência do usuário, designers, arquitetos da informação, analista de bancos de dados, gestores de acervos, bem como profissionais que atuam nas áreas: desenvolvimento de plataformas, interfaces e aplicações baseadas em APIs ou outras tipologias de desenvolvimento análogas; concepção de orientação ao utilizador, design de interação e arquitetura de informação; visualização de dados via wireframes, projeção de protótipos e mineração de dados; web design, design multimídia e design de serviços; dados abertos, software livre e informação pública.

Diante de tantas possibilidades, o objetivo deste programa é a criação de uma plataforma para conectar instituições culturais e comunidades criativas que trabalham com dados digitais: um arquivo colaborativo de referências institucionais, o que permite que curadores de coleções e responsáveis pelo gerenciamento de repositórios de dados nas instituições culturais visualizem o potencial de ampliar o acesso a seus bens culturais.

Tendo em vista a complexidade do campo do conhecimento das Humanidades Digitais, formado a partir da convergência de múltiplas áreas de atuação engendradas na ampliação do acesso a acervos por meio de informação livre e dados abertos, e em mente a diversidade de contextos e cenários que compõem o panorama do setor museológico, arquivístico e biblioteconômico na realidade brasileira no ano de 2020, nos propomos a missão de criar estruturas pelas quais instituições culturais e setores interessados da sociedade civil possam trabalhar

juntos por meio de informações livres.

Tais como gestores e produtores, comunicadores, educadores, mediadores, curadores, pesquisadores, historiadores, editores, ativistas e artistas, que atuam na interface entre tecnologias de informação e comunicação e cultura, com afinidade com os campos da memória e patrimônio, estudos culturais e humanidades digitais; experiência na concepção de ferramentas, mecanismos e dinâmicas do setor cultural, implementadas via digital; interesse em metodologias de trabalho que contemplem dados abertos, domínio público e informação livre.

Além de colaboradores de museus, bibliotecas, arquivos, galerias, centros de pesquisa, universidades e instituições acadêmicas, em cargos de gestão na administração de instituições culturais e científicas, públicas ou privadas, com interesse no desenvolvimento de políticas de dados abertos e na realização de projetos via interface entre patrimônio cultural e tecnologias de informação e comunicação.

Com vista à diversidade de campos do conhecimento e a multiplicidade de áreas de atuação, um conjunto de conteúdos instrutivos compuseram um processo de capacitação, com acesso irrestrito e gratuito, e com o intuito de contribuir para a formação dos interlocutores do projeto no que concerne à preparação de suas equipes para a participação; o conteúdo programático foi produzido e veiculado ao longo do período de submissão das candidaturas por parte das instituições participantes, o que corresponde ao envio do pacote de dados relativos às

coleções salvaguardadas.

Em nosso evento de introdução, reunimos distintas organizações dos campos cultural e tecnológico, com a participação da Diretoria de Inovação da Biblioteca Digital Alemã; da Diretoria do Conselho Internacional de Museus no Brasil; da Coordenação Geral do Creative Commons BR; e da Coordenação do Wiki Movimento Brasil.

Ao longo dos três meses consecutivos, parceiros internacionais - Creative Commons, International Council of Museums e Wikimedia - e nacionais (Fundação Bienal de São Paulo, Instituto Moreira Salles e Itaú Cultural) colaboraram com o Programa de Formação por meio da formulação de conteúdos inéditos que aportaram diferentes estratégias para o compartilhamento de informações e transferência de conhecimentos.

No período que antecedeu a realização das inscrições das instituições culturais para participação, o projeto ofereceu conteúdos audiovisuais instrutivos, com foco na preparação de suas equipes para o encaminhamento de seus respectivos pacotes de dados, enfocando temáticas essenciais como as licenças e os formatos.

Cada um dos ciclos contou com a colaboração de um parceiro internacional, que concedeu uma entrevista à curadoria do projeto para a abertura da publicação continuada de conteúdos temáticos relativos ao eixo, seguido da cooperação de um parceiro nacional, que constituiu conjuntos múltiplos de aportes, por meio de formatos variados, estabelecendo sinapses entre distintas formas

de saber envolvidas nos processos produtivos e diversos modos de fazer implicados nos sistemas operativos.

Com foco nos desafios e conquistas dos profissionais dedicados a este labor, a partir da consolidação de estudos de caso pelos quais metodologias implementadas pelas instituições convidadas foram organizadas via três eixos temáticos, reunidos ao longo de três ciclos, de caráter mensal, disponibilizados via repositório virtual: Legislações; Sistemas e Processos; e Tecnologias.

O pontapé inicial foi dado com o ciclo Sistemas e Processos que explorou os fluxos produtivos de instituições culturais, que, sobretudo a partir da intensificação da transformação digital, tornaram-se arquiteturas e engenharias organizacionais essenciais para que o acesso aos acervos se expanda aos meios eletrônicos – instituições como ICOM Brasil e Fundação Bienal de São Paulo situam o debate na atualidade, apontando boas práticas como norteamento a um entendimento mais amplo acerca do potencial da cibernética (a partir de uma abordagem interdisciplinar, acompanhamos os casos do Arquivo Histórico Wanda Svevo e do Núcleo de Pesquisa e Difusão da Fundação Bienal de São Paulo, como exemplo).

Na sequência, o ciclo Legislações, cujo enfoque foi na área jurídica, em diálogo com Creative Commons, Instituto de Tecnologia e Sociedade e Itaú Cultural – com seus projetos inovadores de plataformas de conhecimento aberto, contribuíram com orientações essenciais sobre conceitos-chave como direito autoral e domínio

público.

Fechando o círculo, o ciclo Tecnologias abordou os múltiplos aspectos do desenvolvimento de tecnologias, não somente enquanto ferramenta no fluxo produtivo das instituições, mas, também como campo de conhecimento; para este ciclo, contamos com a participação de Wiki Movimento Brasil e Instituto Moreira Salles.

Para tanto, antes de tudo, agradeço aos quase trezentos desenvolvedores inscritos - sendo mais de trinta colaboradores moçambicanos graças à cooperação com o Centro Cultural Moçambicano-Alemão - e as quatorze instituições culturais que compartilharam seus dados via licenças abertas: Casa do Povo, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Fundação Bienal de São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Instituto Moreira Salles, Itaú Cultural, Memorial da Resistência, Museu de Arte Contemporânea da USP, Museu de Arte Moderna de SP, Museu de Astronomia e Ciências Afins, Museu do Futebol, Museu Histórico Nacional, Museu Nacional e Museu Paulista!

Sem esquecer dos generosos apoios que recebemos ao longo da realização de nossa programação, realizada através de videoconferências abertas à público, difundidas pelos canais de distribuição do Goethe-Institut, via distintas mídias eletrônicas, tais como Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro; Escola de Matemática Aplicada e Fundação Getúlio Vargas; Instituto de Comunicação e Informação Científica e Tecnológica em Saúde da Fundação Oswaldo Cruz, Centro Brasileiro

de Pesquisas Físicas e Laboratório Nacional de Computação Científica; Internet Lab, Olabi e Arquivos Táticos; Instituto de Artes e Design da PUC-Rio e Escola de Belas Artes da UFRJ.

Além de reafirmar a valorosa interlocução com nosso júri, composto por, além de representantes das organizações internacionais parceiras, integrantes que portam voz de instituições e organizações apoiadoras do projeto, a quem também agradecemos por meio da reverência ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

E, como mais um dos resultados destes esforços reunidos através de todas estas ações, chegamos a nossa publicação, uma sorte de constelação composta por ensaios, artigos, tutoriais, estudos de caso, diretrizes técnicas, guias de conteúdo, projetos de pesquisa, digitalização de publicações... tudo disponibilizado com acesso livre, e sempre gratuito: um repositório transdisciplinar que contempla um espectro amplo de temas do campo de conhecimento das Humanidades Digitais. Minhas saudações a toda/os colaboradores.

1. Sistemas e processos

REINVENTECETURAS CARTOGRAFIA ARQUIVOS TÁTICOS, 20 ANOS DE CULTURA DE INTERNET NO BRASIL

Giseli Vasconcelos, Tatiana Wells e Cristina Ribas

Este texto é uma versão curta do texto “Tactical Archives Cartography: Two Decades of Tactical Media and Art in Brazil Enhancing a Feminist Perspective”, publicado originalmente em APRJA, A Peer Reviewed Journal About ... Research Networks (2020)¹⁵.

Cartografia e arquivo podem ser pensados e realizados de várias formas. Com os Arquivos Táticos¹⁶, propomos um arquivo e uma cartografia visual que abrange uma série de publicações, eventos, festivais, mídias táticas, internet e conhecimento livre no Brasil no período de 2002 a 2018, olhando, portanto, para quase 20 anos dessa história, que se mistura com nossas vidas e nossos projetos. A cartografia e o arquivo são o método e a tática dessa pesquisa, que também traz o contexto político

15 Disponível em <<https://aprja.net/article/view/121491>>

16 <https://midiatatica.desarquivo.org/>

desse período, com o objetivo de se abrir para o futuro. O site que é o principal contenedor desse projeto, e elenca documentos que são cruciais para conhecer a história de algumas práticas da cultura de internet que viemos cultivando, mantendo e agenciando nos últimos 20 anos. O site também apresenta uma cartografia visual que desenhamos em 2018 e seguimos atualizando. Trata-se de uma história larga, complexa, intensiva, e que ainda chama por muitas narrativas, e pode desentranhar futuros.



Figura 1. Cartografia completa.

Escolhemos a cartografia como método de pesquisa por permitir pensar coletivamente e inaugurar uma série de análises e abordagens para estas práticas no Brasil. Articulamos a todo o tempo essa cartografia a um arquivo aberto, fomentado por muitas além de nós, e arquivo que precisa de uma manutenção constante, chamando novamente às composições que já existiram, mas também àquelas que se mantêm por nossas dinâmicas de vida, nossas relações afetivas, colaborativas, e produtivas. Pensamos o arquivo em termos de recombinação e extensão, produzindo-o como uma tática poética / política. Entendemos, com isso, e queremos reforçar que os indivíduos não estão sozinhos no mundo, que a

subjetividade não é produzida na individualidade, mas é produzida coletivamente. Ao nos dirigirmos a essa história, desta vez, decidimos abordá-la a partir da subjetivação coletiva, e de nossa condição como pesquisadoras mulheres, alinhavando, portando conceitos e narrativas feministas – por isso, *reiventeceturas*.

O conceito de cartografia é associado neste trabalho aos estudos da subjetividade, o que possibilita a singularização das “cartógrafas” (como desenvolvido por Suely Rolnik, 2011) e outras autoras. A ideia de cartografia para nós é contrária à ideia de representar um território físico, ainda que nesse projeto nós buscamos, à nossa forma apresentar ou representar parte dessa história em uma cartografia visual. No Arquivos Táticos, propomos que uma cartografia possa produzir igualmente uma visualidade, permitindo o desenho de uma trajetória ao olhar para a história dessas produções. Decidimos trazer essa produção em sua visualidade pela necessidade de poder ver o poder dessa história, compartilhando também um arquivo on-line sistematizado, com a intenção de compartilhar o poder dessa produção. A cartografia visual cria, portanto, um espaço para navegação, no qual mais pessoas que pertencem ou não a essas redes podem projetar sua própria trajetória.



Figura 2. Cartografia 2002–2005.

Se a cartografia pode ser usada como uma ferramenta para a coprodução da subjetividade, de um estar no mundo, em seu caminho para fazer ver uma série de processos e produções que essas sujeitas, indivíduos e coletivos desenvolvem desejamos que com esse projeto e pesquisa possamos também afetar e conjurar iniciativas em andamento e ou por surgir. O desenho ou a curadoria em uma perspectiva feminista, pode confrontar os discursos das tecno-narrativas convencionais (Wells, 2005), especialmente quando consideramos que muito do pensamento em torno da singularidade, do cuidado e da coexistência é muitas vezes deixado de lado nas práticas tecnológicas.¹⁷ Assim, invocamos as epistemologias de

17 “A desintegração dos direitos sociais e das instituições públicas em tempos de acumulação por crise e austeridade torna urgente a construção de redes e, ao mesmo tempo, ‘hackeando’ as mesmas com cuidado. Existe outra forma de pensar as redes no horizonte, como as formas a partir das quais produzimos nossas vidas

fronteira (Gloria Anzaldúa) como forma de viver e trabalhar a partir da intuição e dos sentidos. O feminismo é invocado, ou conjurado aqui, pois resgata uma tecnologia de cuidado e reparo - como sustenta Maria de La Bellacasa (2017), quando ela escreve sobre a manutenção da infraestrutura técnica como prática de cuidado, criação e reprodução da vida. Pensamos, portanto, o arquivo, junto da ideia de “recombinação” e de extensão, produzindo-o como uma tática poética e política. Essa cartografia e arquivo é uma pesquisa que percorre nossas vidas, como produtoras, desenvolvedoras, pesquisadoras, não-artistas, artistas, arquivistas, envolvidas em redes de produção digital, internet, mídias táticas, conhecimentos livres e mais.



Figura 3. Cartografia 2006–2009.

em relação umas às outras, no contexto do atual impasse?” (Zechner, 2010)

Em 2018, nos reunimos Giseli, Tatiana e Cristina por conta da exposição Arte Veículo, com curadoria de Ana Maria Maia, realizada no SESC Pompéia (São Paulo). Foi para essa exposição que desenhamos a cartografia visual dos eventos, e realizamos o Laboratório Arquivos Táticos, que fazia parte da instalação que criamos para a exposição. Era necessário compartilhar nossas experiências, não apenas entre nós três, mas de maneira mais ampla e por isso um grupo de dez mulheres foi chamado, de forma a pensar as experiências coletivas mais amplas em relação a essa produção, nutrindo perspectivas feministas que ainda não tinham sido previamente organizadas. Integraram esse laboratório: Adriana Veloso, Fabiane Borges, Milena Durante, Tininha Lhanos, Inês Nin, Sue Nhamandu e Elisa Ximenes, cada uma com sua contribuição individual e coletiva nessa história.¹⁸

18 Na ocasião gravamos uma série de vídeos curtos sobre alguns conceitos e práticas importantes para essa história. Os vídeos podem ser acessados aqui: <<https://bit.ly/37DpzS9>>



Figura 4. Laboratório Arquivos Táticos.

O Arquivos Táticos baseia-se, de forma geral, na ideia de generosidade intelectual, um legado que se destaca não apenas no conteúdo (o arquivo digital, a cartografia visual e o arquivo físico das publicações importantes para essa produção), mas também como uma atitude política de compartilhamento que começa de certa maneira no início da Internet brasileira (1996), e que segue acompanhando as mudanças no contexto político brasileiro. O arquivo e a cartografia que construímos com esse projeto margeia, penetra, atravessa e participa de várias formações institucionais, mas não é contido por nenhuma instituição em específico (algo que nos chama a elaborar, talvez em um texto específico a relação complexa e imbricada entre as instituições e a política pública que já fomentou essa cultura de internet

no Brasil)¹⁹. A nuvem de conceitos, eventos e contexto político que pesquisa e a produção de conhecimento apresentam estaria dispersa em meio a um “lixo” digital e hard drives, seja por precariedade, censura, ou apagamentos deliberados. Nossa principal preocupação com o arquivamento (e o desarquivamento), a preservação (que é também manutenção) e a organização desses dados é acima de tudo uma preocupação política que é, de fato, sobre o presente em si.

Organizado e sistematizado processualmente (Ribas, 2017), o arquivo e seus desarquivamentos são feitos de forma extensiva e intensiva. Queremos que a parte intensiva da cartografia seja enraizada nas experiências pessoais das e dos participantes e na percepção de sua trajetória de vida em relação a cada momento político que o Brasil estava vivendo – e também em relação ao que se está vivendo agora (pós golpe que retirou Dilma, pós eleição de Bolsonaro). O arquivo extensivo trata-se da capacidade de tocar outras vidas e compartilhar o conhecimento produzido ao longo desses anos. Queremos que a cartografia funcione como uma ferramenta tática para o presente, quando é necessário olhar novamente para essas tecnopolíticas, para essa produção de cultura digital, de conhecimento livre, um momento crucial para podermos reorganizar o presente para projetar novos

19 Muitos autores vêm desenvolvendo esse assunto. Esse compilado de textos organizado por Cristina Ribas na Revista Número 2 do Fórum Permanente pode ser uma forma de acessar uma parte dessa trama <<http://www.forumpermanente.org/revista/numero-2/textos/barbaros-recombinantes-submediaticos-tecnoxamas/>>

futuros.

A partir do ano 2000, coletivos, espaços auto-organizados e indivíduos no Brasil vêm produzindo uma infinidade de iniciativas que levaram ao desenvolvimento de mídias táticas, inspiradas em perspectivas marginais e híbridas que surgiram de associações contraculturais e de baixa tecnologia, “(re)invenções” (Rosas, 2004) que surgem ao lado da cultura midiática dos anos 90, que por sua vez influenciaram as práticas das artes digitais. Nos anos seguintes, seriam criadas conexões (in)visíveis entre a produção artística e a cultura digital no âmbito das políticas públicas, por exemplo, além de propostas de grupos de artes e mídia e lutas sociais em relação direta com grupos vulneráveis - como grupos sem acesso à mídia (grupos indígenas, quilombolas, periferias de grandes cidades, favelas e mais).

Olhando a partir de hoje, e a partir do aumento massivo do uso de redes sociais corporativas até a declaração de parte da morte do projeto original da internet (Geert Lovink e Ned Rossiter, 2018), percebemos que precisamos atravessar os conceitos de arte, mídia, rede, internet e arquivo e instalar um método de pesquisa que analise os possíveis efeitos deste trabalho que revisita uma história de aproximadamente 20 anos. Como Félix Guattari previu, há quase 30 anos, é necessário entender os efeitos da mídia em nós, em nossos fluxos existenciais, no que ele chama de era “pós-mídia” (Guattari, 1992). Ou, como nos lembra Apprich em seu texto de 2013 (...) “As práticas da mídia tática não desapareceram, mas foram

incorporadas à vida cotidiana (pós-mídia).”

Desde uma era de laboratórios de mídia com equipamentos reciclados construídos coletivamente por suas próprias comunidades (como a metareciclagem), operando programas de software livre e licenças abertas tanto quanto esporos autônomos de redes sociais - até o estado real de (des)inteligência artificial no qual aplicativos e os celulares operam em capturas contínuas, alimentando algoritmos capitalistas, surgem as reflexões:

Como se pode levantar narrativas sobre essa produção e interagir com as experiências atuais no campo da arte e da mídia?;

Que formas de contar ainda estão surgindo, construindo a polifonia dessa experiência, produzindo conhecimento?;

Que novas articulações de rede, de produção, de signo, de agenciamento se produziram e seguem sendo produzidas?;

De que forma as redes – anteriores - repensaram estruturas institucionais e criaram novas formas de cooperação e ação artística?;

O que aconteceu quando parte dessa produção foi incorporada institucionalmente?;

Que pesquisas relacionam essa produção com a arte contemporânea e como isso ajuda a olhar para a estética dessa produção?;

Que articulações essas práticas instituem e como diferem em termos de formas e normas para mídias e redes corporativas?

Com base na cronologia das ações iniciadas pelo site [midiatatica.info](http://www.midiatatica.info)²⁰ (atualmente em manutenção, organizado por Tatiana Wells, com participação de Giseli Vasconcelos), onde traçamos iniciativas desenvolvidas por redes como Indymedia, Midia Tática, Metareciclagem, Submidialogia, Coro Coletivo e Tecnoxamanismo, passamos a listar on-line uma bibliografia brasileira que propõe uma relação com os temas/conceitos/práticas que essas redes estabeleceram ao redor de software livre, arte e cultura livres, cultura digital, autonomia e conhecimento livre.²¹

20 [Http://www.midiatatica.info](http://www.midiatatica.info)

21 Na exposição Arte Veículo apresentamos uma pequena coleção de livros para serem consultados pelo público.



Figura 5. Montagem Arquivos Táticos.

Os conceitos gerados nessas práticas apareceram em nossa cartografia visual, como submidialogia, gambiarra, metareciclagem, apropriação tecnológica, generosidade intelectual, recombinação, *crieitivecomo*, digitofagia e outros. Os conceitos derivam de práticas que estavam sendo desenvolvidas em determinado momento e correspondem a trabalhos específicos listados na bibliografia referenciada em nossos arquivos. É fundamental notar que embora um grande número de iniciativas fossem independentes e construídas de forma colaborativa, na tradição das comunidades de software livre e participação comunal, às vezes fundos públicos e institucionais também ajudaram a construir um banco

de dados de obras que, na maior parte, não foram vendidos, mas digitalmente distribuídos e disseminados pela internet em licenças como copyleft, creative commons, licenças gratuitas ou mesmo licença poética.

Outro site também é importante nessa pesquisa, o desarquivo.org, vem sendo organizado de forma independente por anos por Cristina Ribas, divulgando textos, documentos, projetos, arquivos e palavras-chave associadas a iniciativas situadas nas práticas artísticas mas também produzindo esferas públicas, espaços comuns e situando uma crítica institucional local.²² Ambos projetos e plataformas – midiatatica.info e desarquivo.org - fazem parte de nossas iniciativas pessoais e coletivas para hospedar e compartilhar essa produção, mas também são fruto de nossas vidas militantes online e offline.

22 O Desarquivo.org é um desdobramento do projeto Arquivo de emergência (desenvolvido a partir de 2005). Como plataforma online, lançada em 2011, o projeto vem gradualmente incorporando conteúdo não direcionado às práticas artísticas, tais como produções situadas a partir da filosofia política, feminismos, antirracismo, e mais.



Figura 6. Cartografia 2010–2013.

Perspectiva feminista

Para pensar a partir de uma perspectiva feminista, tomamos inspiração de autoras situadas nos estudos da subjetividade (como Rolnik, 2021) e Manuela Zechner, que tem escrito sobre processos coletivos, cuidado e micropolítica gerando subsídios, redes e ferramentas para pensar essa história. Zechner (2010), atenta a como podemos reconfigurar criticamente o trabalho reprodutivo e a reprodução social, não vê uma separação entre formas de redes de pensamento e nossas próprias cartografias subjetivas ou nossos modos produtivos. Ela escreve:

Então, o que se pode dizer da aparente desconexão entre as formas de rede que

estruturam nosso trabalho, relações e economias, e nossas necessidades de apoiar, nutrir e sustentar nossas vidas? Além e apesar da longa lista de queixas contra as redes e suas dinâmicas alienantes – bem como além de certas afirmações sensacionalistas sobre as redes que foram disseminadas – como nossas bases cotidianas, as redes também são espaços de vida e de cuidado.

O co-engendramento de nossos relacionamentos vitais e mais imediatos, e depois o que chamamos de produção artística, software, mídia, entre outros, produz intrinsecamente nossa subjetividade. Também por isso, as redes devem ser direcionadas de uma maneira ética. As várias tecnopolíticas que governam nossas vidas e relacionamentos precisam ser pensadas em contraste e oposição ao que criamos no passado, e o que faz sentido continuar desenvolvendo hoje e, até mesmo, o que deixamos para trás que podemos recuperar para continuar. Nossa intenção como artistas, pesquisadores, arquivistas, produtoras culturais e ativistas ao produzir essa cartografia, arquivo e arquivo de mídia tática é produzir também narrativas abertas, dispositivos de memória para o compartilhamento dessas produções, além de sua reapropriação por novas gerações.

Narrativas inspiradas por pedagogias radicais de fronteira são uma longa tradição das feministas latino-americanas desde a “ferida aberta”, conceito de Gloria Anzaldúa. Ancestralidade e política corporal - a reconfiguração de conceitos ocidentais como o ciberfeminismo (que nós no Brasil relutamos em adotar, como escreveu Tatiana Wells) - podem ser vistas através dos formatos e

ideias imersivas de alguns desses conceitos inventados como o tecnoxamanismo e a digitofagia. Estes respondem por subjetividades particulares e, na maioria das vezes, abandonam completamente o uso de *gadgets* de alta tecnologia que se tornaram tão populares entre os espaços maker e laboratórios “fab”, concentrando-se compartilhamento de conhecimento, techno gambiarra²³ como rádios, produção artesanal de zines e, é claro, festivais, encontros e festas. Ter pessoas cozinhando e vivendo juntas, invocando outros sistemas simbólicos como alianças e fissuras poéticas, construindo precariamente estruturas impermanentes faz parte das práticas dessa rede, e quiçá ajuda a pensar formas de se relacionar com esse presente tão problemático, que nos orienta a diversas formas de alienação.

Os conceitos gerados a partir de iniciativas desenvolvidas por redes como indymedia, midiatática, metareciclagem, submidialogia, coro coletivo e tecnoxamanismo ajudaram a construir o tecido dessas “reinventecaturas” cartográficas. Conceitos como gambiarra, apropriação tecnológica, generosidade intelectual, recombinação, sevirismo, digitofagia, entre outros foram sendo desenvolvidos ao longo dessa história, e correspondências podem ser encontradas nas obras

23 Gambiarra é um coisa improvisada a um artefato disfuncional, normalmente criado por meio de sua combinação com outro objeto. Uma das gambiarras mais exemplares é o uso de lâ de arame em antenas de TV para compensar a recepção de sinal deficiente.” Gabriel Menotti “Gambiarra e a perspectiva da prototipagem” <https://freeze.sh/_/2010/gambiarra/#>

específicas listadas na bibliografia referenciada em nosso arquivo (ver **Arquivos Táticos**).

Como essas narrativas podem transformar e interagir com experiências atuais no campo da arte e da mídia? Olhando para este passado recente podemos pensar nos laboratórios de mídia com equipamentos reciclados construídos coletivamente por suas próprias comunidades, como o projeto metareciclagem, operando programas de software livre e licenças abertas; assim como podemos pensar nos esporos autônomos descentralizados de redes sociais - contestando o estado real de (des)inteligência artificial no qual aplicativos e celulares operam uma captura contínua de dados alimentando algoritmos capitalistas, manipulando pessoas em benefício de corporações e políticos.

Como feministas, recusamos as narrativas que privilegiam a vivência dos homens nesta história, buscando formas de produção narrativa que possam considerar o que ficou de fora ou desarticulado, enquanto entendemos que não é necessário reproduzir um binarismo de gênero quando falamos de feminismo. Recriando nossas redes, que afetivamente jamais se decompuseram, reivindicamos mais entrelaçamentos do passado e do futuro, mais regimes visuais que questionem e mais teorias e práticas que inspirem e orientem.



Figura 7. Cartografia 2014–2018.

Referências

Lima Costa, C. de; Ávila, E. “Gloria Andalzua: a consciência mestiça e o ‘feminismo da diferença’ “ em: Rev. Estud. Fem. vol.13 no.3 Florianópolis Sept./ Dec. 2005 Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000300014>

Apprich, Clemens, “Remaking media practices, from tactical media to post-media”. Em: Mute Magazine. Fevereiro de 2013. Disponível em < <http://www.metamute.org/editorial/lab/remaking-media-practices-%E2%80%93-tactical-media-to-post-media>>

De La Bellacasa, Maria Puig. *Matters of Care*. University of Minnesota Press, 2017

Guattari, Felix. *Caosmose: Um novo paradigma ético-estético*. Ed. 34, São Paulo, 1992.

Lovink, Geert; e Rossiter, Ned. *Organisation after social media*. Colchester, New York, Port Watson: Minor compositions, 2018

Haraway, Donna. *Manifiesto para cyborgs*. Mar del Plata: Letra Sudaca Ediciones, 2018.

Haraway, Donna, “Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial”. Traduzido por Em: *Cadernos Pagu* (5) 1995: pp. 07-41.

Ribas, Cristina T. *Research Processes, Knowledge Production and Processual Creativity: Schizoanalytic Cartographies in Brazil*. (Thesis) Goldsmiths College University of London, 2017. Available at <<http://research.gold.ac.uk/20523/>>

Rolnik, Suely. *Cartografia sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo*. Porto Alegre, RS: Sulina, Editora da UFRGS, 2011.

Rosas, Ricardo. *The Revenge of Low-tech*, p.424/ *Sarai Reader 2004: Crisis/Media* <http://archive.sarai.net/files/original/4f5e-fa3518a84f3c7db742adf4294dbc.pdf>

Echner, Manuela. “A politics of network-families? Precarity, crisis and careful experimentations”. Em: Plotegher, Paolo; Zechner, Manuela, e Hansen, Bue. *Nanopolitics handbook*. The Nanopolitics Group. Wivenhow, New York, Port Watson: Minor composition/Autonomeia, 2010.

Wells, Tatiana. “O cyber feminismo nunca chegou à América Latina”. Em: Labrys. <https://www.labrys.net.br/labrys7/cyber/tatiana.htm> (2005)

Nota sobre as autoras

Giseli Vasconcelos

Artista interdisciplinar e web developer, é mestra em Estudos Contemporâneos da Arte pela UFF. Desenvolve encontros, festivais, exposições, plataformas web e publicações que discutem mídias e tecnologias relacionadas ao cenário brasileiro de arte e mídias táticas. Seus projetos já foram apresentados em Quito (LabSurLab), Amsterdam (N5M), Nova Delhi (Sarai), Viena (MQ21), Berlim (Transmediale, Radical Networks), São Paulo (31st Biennial of São Paulo, Sesc Pompeia), Rio de Janeiro (Capacete, Lastro). <http://midiatatica.desarquivo.org>

Cristina Ribas

Pesquisadora, artista plástica e eventualmente curadora. Desde 2008 organiza residências para artistas e outros projetos interdisciplinares como Interações Florestais e Pedregulho Residência Artística. Sua prática-teoria no sentido mais amplo provoca articulações entre cartografia como processo de pesquisa, cartografia visual e diagramas, feminismo, transversalidade. Suas referências são a esquizoanálise, os saberes situados, a análise institucional, a crítica institucional e a prática do Teatro do Oprimido. Entre 2005 e 2010 desenvolveu o projeto de pesquisa Arquivo de emergência, criando um arquivo para práticas artísticas coletivas e públicas no Brasil. Em 2011 parte desta pesquisa foi transformada na plataforma aberta Desarquivo.org

INTERFACE GRÁFICA DO USUÁRIO PARA EXPLORAÇÃO E VISUALIZAÇÃO DE GRANDES COLEÇÕES DE IMAGENS

Giannella, Julia R.

Este texto foi apresentado e publicado nos Anais do SPGD 2018 4º SIMPÓSIO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN DA ESDI Rio de Janeiro, 08, 09 e 10 de outubro de 2018

Neste artigo, exploramos o papel de interfaces gráficas do usuário para apoio ao acesso, à navegação e à descoberta visual de grandes coleções de imagens²⁴. Nossa motivação origina-se da constatação de que considerável gama de objetos de interesse nas Humanidades consiste em imagens, tanto as digitalizadas como as já criadas digitalmente. Essa oportunidade é ampliada pelo

24 Neste artigo, imagens são compreendidas do seu ponto de vista cultural, ou seja, referem-se às manifestações visuais resultantes da ação criativa do homem. Em relação ao termo “coleção”, há na literatura uma discussão sobre o que é considerado “prática de coleção” (WATKINS et al., 2015). Dessa discussão, emergem expressões como “coleção cultural” e “coleção digital” que, geralmente, designam coleções mantidas por instituições culturais (museus, bibliotecas etc.). Neste artigo, no entanto, estendemos o termo “coleção” a conjuntos de imagens provenientes de outras fontes como, por exemplo, imagens produzidas em redes sociais.

movimento crescente, por parte de museus, instituições culturais, bibliotecas e afins, na direção de digitalizar ainda mais artefatos imagéticos preservando seus metadados (informações associadas às imagens, como autor, data e lugar de criação, tipo de material, etc.). Paralelamente, devido à popularização do uso de câmeras em dispositivos móveis e a possibilidade de sua publicação imediata em redes sociais, a fotografia compartilhada torna-se parte fundamental da comunicação *on-line*. Como consequência, hoje, produz-se mais imagens do que um ser humano é capaz de ver e processar ao longo de sua vida. A constituição deste *big image data* inaugura um leque de oportunidades e desafios de estudo para disciplinas interessadas na visualidade, como História da Arte, Estudos de Mídia e Cultura Visual. Nesse sentido, essas disciplinas vêm, gradualmente, incorporando técnicas computacionais de análise visual para extração de *features* visuais (características intrínsecas às imagens, como cor e brilho) e *features* semânticos (características reconhecidas em imagens a partir de métodos de visão computacional, como reconhecimento de faces, cenas e objetos) em suas investigações. A pesquisa empírica nas Humanidades Digitais revela como métodos digitais - como a Analítica Cultural (*Cultural Analytics*, MANOVICH, 2015b) - contribuem para transformar o modo no qual acadêmicos e especialistas conduzem suas pesquisas relativas a volumosos conjuntos de objetos imagéticos (pinturas, fotografias, etc.). No entanto, o inverso dessa relação recebe menos atenção. Interfaces para acesso,

navegação e visualização tanto de itens individuais bem como de padrões, distribuições e conexões que emergem da visão macroscópica da coleção nem sempre são projetadas para que usuários, cientistas ou público geral, possam estabelecer dinâmicas de interação e envolvimento interpretativo com o conteúdo.

Nosso trabalho avança nesta segunda direção, evidenciando como estratégias de visualização e de navegação em interfaces *web* apoiam tanto a investigação científica como a apreciação casual de grandes coleções de imagens. Para tal, organiza-se da seguinte forma: primeiro, apresentamos o campo das Humanidades Digitais e a Analítica Cultural, método elaborado para análise de grandes coleções de imagens. Mostramos que esse método apoia a pesquisa empírica e a investigação conduzida por cientistas acerca um determinado *corpus*. Em seguida, apresentamos uma abordagem emergente que destaca interfaces do usuário e técnicas de visualização como recursos para acessar, explorar e visualizar grandes coleções de imagens.

Nesta abordagem, o foco da pesquisa desloca-se da análise cultural a respeito de um *corpus* imagético, para a discussão e desenvolvimento de interfaces gráficas do usuário que, em última análise, tornam-se instrumentos para que terceiros, tanto um público especializado como um público amador, possa observar determinada coleção de imagem e realizar descobertas espontâneas acerca da mesma. Concluímos apontando oportunidades, ainda pouco exploradas, para pesquisa e desenvolvimento de

interfaces do usuário para exploração e visualização de grandes coleções de imagens a partir de princípios e soluções de Design.

Humanidades Digitais

As Humanidades Digitais representam um conjunto heterogêneo de estudos e práticas que visa compreender implicações que tecnologias digitais oferecem à pesquisa, sobretudo àquelas que lidam com dados em grande escala, no campo das Ciências Humanas (BERRY, 2012). Para exemplificar algumas implicações podemos mencionar: 1) a introdução de métodos computacionais na pesquisa tradicional em Humanidades; 2) a contribuição dos métodos de Humanidades para a Ciência da Computação; 3) o estabelecimento de formas não tradicionais de produção e publicação acadêmicas e; 4) a emergência de novas sinergias e colaborações entre cientistas, especialistas e instituições.

As Humanidades Digitais estão transformando o trabalho de muitos estudiosos no campo, mas não propriamente através da introdução de tecnologias digitais *per se*. Afinal, qualquer pesquisador ávido poderá ser bem versado no uso de computadores. A mudança mais significativa que tecnologias digitais trouxe para a pesquisa em Humanidades é a reconsideração da relação entre prática e teoria (LUNENFELD et al. 2012), entre *construir* e *refletir*, entre *fazer coisas* e *escrever sobre elas*.

As *coisas* que estão sendo feitas por humanistas digitais - sejam elas *softwares*, códigos, plataformas, visualizações e interfaces do usuário - não apenas constituem resultados individualizados de pesquisa, mas novos modos de investigação para o campo da Humanidades.

Neste quadro, o Design, disciplina ancorada no saber projetual, contribuiu para o campo ao colaborar com a criação de ferramentas de visualização, o emprego de melhores práticas de design de interface, interação e navegação em ambientes digitais e o desenvolvimento de soluções para representar e interpretar graficamente dados das Humanidades. Vale ressaltar que projetos de ferramentas que servem à análise de dados têm conquistado espaço nas atuais atividades e agendas de pesquisa em Humanidades Digitais (DRUCKER, 2011; BURDICK; WILLIS, 2011; LUNENFELD et al., 2012). Contudo, o conhecimento sobre como o Design contribui para a condução de pesquisas interessadas em coleções imágicas (fotografias, pinturas, ilustrações, etc.) ainda é pouco sistematizado. Faz-se necessário, portanto, revisar as diferentes abordagens de pesquisa que, dentro das Humanidades Digitais, lidam com grandes coleções de imagens.

Na próxima seção, apresentamos a abordagem que concentra-se no desenvolvimento de *frameworks* teórico-metodológicos para a investigação científica de artefatos visuais a partir da combinação de técnicas de análise visual e técnicas de visualização. Muito embora pesquisas conduzidas nessa perspectiva manifestem a

presença de recursos visuais - visualizações e interfaces - esses são recursos utilizados para responder às perguntas de pesquisa dos próprios investigadores que os projetaram. Não há a preocupação efetiva com a figura de um usuário final a utilizar, a partir de suas motivações, os recursos visuais para explorar e interpretar imagens. O foco dessa abordagem reside no uso de métodos para extração computacional de *features* das imagens, seguida da representação e interpretação dos dados (imagens, metadados e *features*) a partir de técnicas de visualização.

Métodos digitais para análise de grandes coleções de imagens

O conceito de cultura tem recebido uma infinidade de definições. Enquanto o senso comum costuma designar o termo “cultura” para referir-se a artefatos artísticos, enfatizando sua dimensão estética e outros aspectos excepcionais, outros discursos e domínios usam o termo de forma mais ampla e pragmática. Para a Sociologia e História da Mídia, “cultura” é utilizado para caracterizar comportamentos, crenças ou artefatos de um grupo de indivíduos em um determinado local e/ou período de tempo (REDI et al., 2016).

Fotografias, por exemplo, tanto as digitalizadas como as já criadas digitalmente, podem ser enquadradas como objetos visuais culturais que, por sua vez,

representam ricas fontes de informação a respeito dos locais e períodos de tempo nos quais foram registrados, podendo abranger diversos aspectos da vida em geral (THOMEET et al., 2016). Burke (2004, p. 99), destaca o papel das imagens como evidência histórica, capazes de revelar tanto aspectos da cultura material na cena cotidiana (vestimenta, arquitetura, urbanismo, instrumentos e artefatos em geral) como da cultura imaterial (ideias, atitudes e mentalidades).

Consideradas coletivamente, coleções imagéticas podem representar conhecimento que vai além do que é capturado em determinado instantâneo individual e fornecem informações sobre tendências, evidências de fenômenos ou eventos, contexto social e dinâmicas sociais. Essa oportunidade é ampliada no contexto em que enormes quantidades de imagens são produzidas e disponibilizadas em redes sociais como Facebook, Instagram e Flickr. O já conhecido fenômeno do *big bata* desdobra-se nas noções de *big social data* e *big image data*, que, combinadas, referem-se às mídias visuais (imagens, vídeos e *gifs*) amadoras, contemporâneas e efêmeras, produzidas em grande escala na *web*. Mas como explorar e visualizar este vasto e heterogêneo acervo imagético?

Nos últimos anos, técnicas e métodos digitais computacionais - como mineração de dados textuais, processamento de imagens, aprendizado de máquinas etc. - têm colaborado para gerar novas formas de se conceber, conduzir e comunicar pesquisas nas Ciências Humanas.

Neste cenário, nota-se o crescente interesse no

enquadramento conceitual de “coleções como dados” (PADILLA, 2018) paradigma que consiste no emprego de métodos computacionais para acessar, processar, visualizar e reinterpretar coleções sem, necessariamente, substituir métodos clássicos e qualitativos, como a leitura próxima. Leitura próxima (*close reading*) é uma expressão originada na crítica literária para designar a interpretação cuidadosa de textos, focada em aspectos particulares a despeito de aspectos gerais. Em 2000, Franco Moretti introduziu a noção de leitura distante (*distant reading*) como prática de negociação entre métodos quantitativos e qualitativos para estudar literatura. Leitura distante é o uso de métodos computacionais para analisar grandes coleções de objetos históricos e culturais a fim de obter uma apreensão micro e macroscópica do *corpus*. Moretti (2000) destaca: “... distância [...] é uma condição do conhecimento: ela permite que você se concentre em unidades muito menores ou muito maiores do que o texto: dispositivos, temas, tropos - ou gêneros e sistemas.”

No campo das Humanidades Digitais, há a dominância de métodos digitais para análise de textos. Manovich (2015a) assinala que enquanto o uso de análise computacional para processamento de textos tem crescido sistematicamente desde os anos 2000, o mesmo não ocorre com a mesma intensidade para o processamento de dados visuais. No entanto, como deixar de fora do escopo das Humanidades Digitais a investigação sobre aquilo que é visível? Expressões culturais baseadas na

visualidade moldam nossa vida cotidiana e requerem métodos próprios de análise e visualização. A semiótica visual estabelece que a maneira pela qual o significado é codificado em imagens difere do texto. Textos são descritos por caracteres, palavras e sintaxe. Elementos lingüísticos servem como sistema de códigos no qual signos - por exemplo, uma determinada palavra - correspondem a objetos principalmente por convenção (PIERCE, 1995)²⁵. A análise iconográfica de expressões visuais, como pinturas e fotografias, inclui a decodificação tanto de suas características intrínsecas como, por exemplo, paleta de cor, luz, técnica de produção/reprodução, formato, tamanho, etc. -, bem como de seu conteúdo semântico, isto: é, o reconhecimento de elementos icônicos (objetos, cenas, pessoas, etc.) representados na imagem. Com efeito, uma imagem serve, na maioria das vezes, como *link* direto para o objeto representado à medida que compartilha com ele qualidades semelhantes. As estratégias representacionais das imagens, portanto, diferem da linguagem textual.

Analítica Cultural

Formulada em 2005, por Lev Manovich, a Analítica Cultural (*Cultural Analytics*) configura um método digital

25 Na tricotomia de signos idealizada por Pierce, a maioria das palavras funciona como símbolos sem conexão lógica entre a palavra e o conceito representado pela palavra (2000).

para “a análise de grandes conjuntos de dados culturais e fluxos usando técnicas computacionais e de visualização” (MANOVICH, 2015b, p. 68). Ao reconhecer que, tradicionalmente, a pesquisa em Humanidades Digitais concentra-se: 1) na análise de conteúdos textuais e; 2) na análise de artefatos culturais criados por profissionais (MANOVICH, 2015b), isto é, aquilo que está inserido no âmbito do patrimônio cultural (*cultural heritage*), Manovich antecipou a necessidade de consolidar um método digital que contemplasse o estudo de diferentes tipos de cultura visual. Com efeito, o foco de Manovich e seu laboratório (*Cultural Analytics Lab*) tem sido a análise de artefatos da cultura visual amadora e contemporânea compartilhada em redes sociais, muito embora o autor não deixe de olhar para artefatos visuais produzidos por profissionais: “a Analítica Cultural está interessada em tudo criado por todo mundo” (MANOVICH, 2015b, p. 74).

Como resultado de seu amplo interesse investigativo, emergem iniciativas de pesquisa ora dedicadas à cultura visual profissional preservada por instituições, ora à cultura visual amadora-contemporânea. Ilustram iniciativas da primeira linha a análise de: 1) todas as capas da revista *Time* publicadas entre 1923 e 2009 (MANOVICH; DOUGLASS, 2009); 2) obras de Van Gogh pintadas em Paris e em Arles (ZEPPEL et al., 2011); 3) pinturas de Mondrian e Rothko (MANOVICH, 2011); 4) 20 mil fotografias da coleção Thomas Walther pertencente ao MoMA (HOCHMAN; MANOVICH, 2014) e; 5) 1 milhão de páginas de mangá de 883 séries publicadas nos últimos

30 anos (MANOVICH et al., 2011). Constituem exemplos da segunda linha: 1) o projeto *Phototrails* (HOCHMAN e MANOVICH, 2013), que permite visualizar e comparar as características visuais de treze cidades globais a partir da análise de 2.3 milhões de fotografias georreferenciadas publicadas na rede social Instagram; 2) *Selfcity* (TIFENTALE; MANOVICH, 2015), que investiga o estilo de autorretratos (popularmente conhecido como *selfies*), a partir de técnicas de análise visual específicas para rostos, de 656 mil fotografias georreferenciadas compartilhadas no Instagram e associadas a 5 cidades globais e 3) *On Broadway* (GODDEMEYER et al., 2014), um projeto não acadêmico - mas que inclui o desenvolvimento de uma interface *web* acessível ao público - que explora a região da *Broadway*, em Nova York, a partir da análise de 40 milhões de imagens (provenientes do Instagram e do Google Street View) e de outras fontes de dados associadas a locais (estatísticas do Twitter, Foursquare, etc.).

A Analítica Cultural representa um método de trabalho para estudar expressões culturais, predominantemente manifestações imagéticas, a partir da perspectiva de análises quantitativas e qualitativas no contexto do *Big Data*. Embora o autor não tenha sistematizado um método com etapas bem definidas - e cada projeto liderado pelo pesquisador tenha particularidades, Manovich (2015a) define conceitos originalmente provenientes da Ciência de Dados no âmbito de pesquisas interessadas na análise de artefatos culturais a partir do viés dos dados, a saber: *objeto, característica, dado, espaço de*

*característica e redução de dimensionalidade*²⁶. Esses conceitos permitem a exploração computacional de grandes coleções de imagens.

A Figura 1 mostra um exemplo de *espaço de característica* (ou visualização de mídia) desenvolvida através da técnica de *redução de dimensionalidade* conhecida como PCA (*Principal Component Analysis*). Nela, 6000 pinturas de impressionistas franceses são representadas junto a 200 *características* extraídas de cada uma delas (cor, contraste, forma, textura, aspectos de composição, etc.). A técnica de PCA permite reduzir o espaço de 200 *características* em uma visualização bidimensional na qual pinturas semelhantes umas a outras, em termos das *features* analisadas, são agrupadas. Manovich concluiu a partir da Figura 1 que o tipo de pintura tradicionalmente associado ao Impressionismo francês (pinturas de maior brilho e cor fria, que aparecem agrupadas na parte inferior esquerda da visualização) constituem parcela reduzida de um conjunto maior de obras de arte. Uma parcela representativa de pinturas impressionistas - talvez menos destacadas por críticos de arte - caracteriza-se pelo tom mais escuro e cor mais quente.

26 Na versão, original, em inglês: *objects, features, data, feature space* e *dimension reduction*.

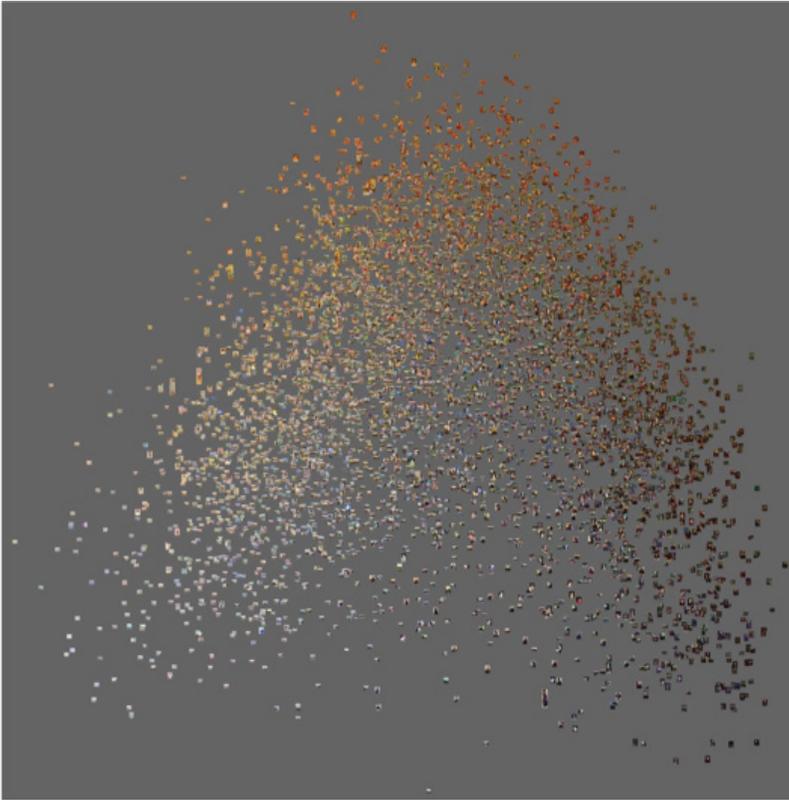


Figura 1. Exemplo de *espaço de característica* alcançado através da técnica chamada PCA. Ao representar cada pintura do impressionismo francês como um ponto em um espaço de muitas *características*, a diferença visual entre pinturas é equivalente à distância no *espaço de características*.
Fonte: Manovich, 2015a, p. 32.

Os conceitos-chave que constituem o método da Analítica Cultural permitem estender a tarefa mais básica exercida na investigação em Humanidades - a comparação - para grandes conjuntos de dados. Ao mesmo tempo, permitem quantificar e visualizar conceitos

de semelhança e diferença. A maior parte da pesquisa empírica conduzida por Manovich e por pesquisadores que seguem sua abordagem concentrou-se na análise e representação de *características* intrínsecas às imagens (cor, brilho, contraste, borda, forma, textura, aspectos de composição, etc.) extraídas e calculadas através de técnicas de processamento de imagem. Mais recentemente, e graças a avanços na área de Visão Computacional e de Aprendizado de Máquina, algumas contribuições no campo das Humanidades Digitais caminham em direção à investigação semântica de coleções de imagens a partir do uso de algoritmos capazes de reconhecer e classificar, automaticamente, objetos, pessoas, cenas e/ou ações. A capacidade de algoritmos detectarem cada vez mais características de alta complexidade em imagens é referida, na comunidade acadêmica, como a passagem da compreensão do *conteúdo visual* para a compreensão da *semântica visual* (MA et al., 2010).

Dois trabalhos publicados recentemente por Manovich e colaboradores avançam na tentativa de compreender de maneira automatizada conteúdos semânticos presentes em fotografias georreferenciadas. Redi et al. (2016) analisam imagens no Instagram compartilhadas em diversas cidades do mundo para descobrir o que é típico, popular e excepcional a cada local. Rykov et al (2016) buscam padrões entre a ocorrência de classes de objetos detectados em fotografias do Instagram e o local onde foram registradas.

As pesquisas de Manovich revelam coexistência

entre teoria e desenvolvimento. Alguns projetos resultam em aplicações *web* nas quais usuários podem explorar coleções de imagens. No entanto, os objetivos centrais de pesquisa residem na análise cultural do objeto de estudo. O método Analítica Cultural deve ser compreendido mais como instrumento investigativo para quem conduz pesquisas baseadas em grandes coleções de dados, do que um meio para desenvolver ferramentas com as quais terceiros - usuários finais - possam acessar e explorar a coleção. Na próxima seção, apresentamos outra abordagem, menos explorada na academia, cujo foco reside na criação de interfaces do usuário

Interfaces para visualização de grandes coleções de imagens

Visualização de coleções de dados de patrimônio cultural²⁷ pode ser compreendida como uma emergente abordagem de pesquisa interessada na concepção e no desenvolvimento de interfaces *web* baseadas em recursos de visualização para melhorar o acesso de coleções culturais e apoiar tanto sua análise acadêmica como sua apreciação casual. Os resultados alcançados nesta abordagem são relevantes para pesquisadores e profissionais na área de visualização, cientistas culturais, acadêmicos

27 No original, em inglês, o campo é referido por *Visualization of Cultural Heritage Collection Data*.

na área de Humanidades Digitais e proprietários, curadores e guardiões de coleções culturais (WINDHAGER et al, 2018).

Em contraste com interfaces *web* convencionais, normalmente centradas em sistemas de busca por palavra-chave, as novas classes de interface inauguram notáveis recursos de interação e visualização baseados em princípios como serendipidade e generosidade. Nesse contexto, interfaces para visualização de coleções de dados culturais operam em várias granularidades: da visão geral ao detalhe (SHNEIDERMAN, 1996), como um contínuo entre a representação sinóptica de uma coleção inteira à apresentação individualizada dos objetos culturais (GREENE et al., 2000).

Trabalhos existentes na concepção e desenvolvimento de interfaces baseadas em visualização para grandes coleções culturais concentram-se em tornar seu conteúdo mais acessível a especialistas e ao público geral. No entanto, discussões e prototipações desenvolvidas até o momento focam em coleções culturais sem diferenciar a natureza do objeto e a natureza da visualização. Isto é, enquadram textos, imagens, vídeos e áudios como objetos culturais ao mesmo tempo que contemplam diversos tipos de técnicas de visualização da informação. Nós, ao contrário, estamos interessados exclusivamente no *dado* visual (a imagem, seus metadados e *features*) e em visualizações de mídia.

Possivelmente, uma das primeiras interfaces criadas para navegação visual e exploratória em grandes

acervos de imagens foi Artscope (Figura 2), criado em 2007 para o Museu de Arte Moderna de São Francisco (SFMOMA).



Figura 2: A interface do Artscope (atualmente descontinuada). Fonte: reprodução da internet.

A interface apresenta mais de 6 mil *thumbnails* da coleção em uma visualização em forma de grade (*grid*) que organiza visualmente os itens segundo a data de aquisição das obras pelo museu (SFMOMA Artscope). O usuário pode navegar na visualização a fim de explorar o acervo e obter uma visão mais detalhada através de recursos de *zoom* e *pan*. A lente serve como uma ferramenta de seleção. Ela pode ser arrastada por cima dos *thumbnails* ampliando seu tamanho e revelando informações mais detalhadas (nome, autor, ano, etc.) a respeito do item selecionado no lado direito da tela. A interface também permite navegação por busca de palavra-chave,

mas essa estratégia fica em segundo plano à medida que o *canvas* de navegação por visualização evidencia-se de modo atrativo.

Em 2015, o pesquisador Mitchel Whitelaw publicou um artigo defendendo uma abordagem “generosa” frente a concepção de interfaces para coleções digitais. “Interfaces generosas” estendem conceitos como “*berrypicking*²⁸” (BATES, 1989) e “informação flâneur²⁹” (DÖRK et al., 2012) e representam modelos de interface nos quais a busca por informação não é somente uma tarefa direcionada por objetivos específicos, mas, principalmente, atividade casual e exploratória que resulta em descobertas *afortunadas*³⁰:

Neste artigo, argumento que a busca, como estratégia dominante de navegação em coleções culturais, é inadequada. A busca por palavra-chave é pouco generosa: exige consulta, desestimula a exploração e retém mais do que fornece. [...] Interfaces generosas fornecem representações ricas e navegáveis para grandes coleções digitais; elas proporcionam exploração e apoiam navegação casual, fazendo uso de vistas gerais para estabelecer

28 *Berrypicking* é uma analogia ao ato de colher mirtilos, um a um, na floresta. A metáfora da colheita representa uma busca por informação contínua, casual e com diversas paradas (BATES, 1989, p. 410).

29 Tradução da expressão *information flâneur*. Os autores explicam que tomaram o termo *flâneur* - sinônimo de errante, vadio - emprestado dos estudos culturais de modo a enfatizar uma perspectiva inspiradora e centrada no homem para se projetar interfaces mais “lúdicas, prazerosas e provocativas” (DÖRK et al., 2012, p. 1216).

30 Na falta de termo mais adequado, “afortunado” é nossa tradução para o termo inglês *serendipitous*.

contexto e manter orientação, e visões detalhadas em várias escalas (WHITELAW, 2015).

Diversas interfaces para coleções culturais australianas foram desenvolvidas por Whitelaw e colaboradores. De maneira geral, o desenho de interfaces e suas visualizações seguem quatro diretrizes elencadas pelo autor (WHITELAW, 2018):

- *Vista geral*: mostre primeiro, não pergunte ao usuário;
- *Amostra*: forneça amostras e pistas usando o conteúdo da coleção;
- *Relações*: mostre conexões entre os itens da coleção;
- *Detalhe*: forneça acesso às fontes primárias;

Essas diretrizes podem ser identificadas em projetos de interfaces para coleções culturais desenvolvidos sob sua supervisão. *Mainly Images* é uma interface *web* experimental criada para a coleção *Manly Local Studies Image*, conjunto de cerca de 7000 imagens que documentam a história de Manly, região australiana, entre 1800 e 1990. Ao acessar a interface, o usuário tem uma *vista geral* (Figura 3) da coleção através de uma visualização que o autor denomina *mosaico navegável*, mas que talvez seja melhor descrita como *treemap*. As imagens são agrupadas por título³¹ ou década e armazenadas em facetas cujas áreas

31 Na ausência de melhor metadado (como *tags* de categorias), análise de frequên-

nível de informação (*detalhes*), revelando itens da faceta selecionada, mas mantém a estrutura contextual da vista geral. O usuário pode, por fim, selecionar uma única imagem para vê-la individualmente (apreensão qualitativa da coleção).

Este exemplo de interface não ilustra bem o princípio de relações. Embora o segundo nível de informação nos agrupamentos por título apresente a distribuição das imagens por década, o mesmo não acontece na situação inversa (agrupamento por década e distribuição de títulos/termos). Com efeito, a interface não apoia a compreensão de relações macro entre títulos e décadas, bem como a correlação entre títulos. O próximo projeto, porém, ilustra melhor o princípio de *relações* e traz para discussão, ainda que sutilmente, o emprego de técnicas computacionais para extração de *features* visuais.

Discover the Queenslander é uma interface que organiza e visualiza 1000 capas e páginas da publicação australiana *The Queenslander* (suplemento semanal do jornal *Brisbane Courier Mail*) publicadas entre 1890 e 1939. Para tal, dispõe de duas visualizações complementares denominadas mosaico (*mosaic*) e grade (*grid*) (Figura 4).



Figura 4: Interface de *Discover the Queenslander* no modo de visualização em grade. Fonte: Whitelaw (2015).

Enquanto a primeira visualização enfatiza a vista geral (*overview*), a segunda organiza e apresenta itens da coleção a partir da combinação de filtros baseados em metadados e *features* visuais extraídas das imagens. Esses filtros (temporal, temático, autoral e cromático) se comportam como facetas visuais: ao mesmo tempo que são controles de seleção e navegação na interface representam a ocorrência daquele filtro na coleção. Os filtros são interligados e atualizados dinamicamente: a seleção de um ano específico refina a nuvem de termos (temas e autores) para seu respectivo subconjunto, enquanto a seleção de um tema ou autor específico apresenta a distribuição temporal do filtro selecionado. Finalmente,

as imagens visualizadas na grade refletem os filtros selecionados.

Em relação às cores, o autor explica que foi realizada análise cromática em cada imagem a fim de extrair sua cor média e uma paleta de até cinco cores dominantes. Para Whitelaw (2015) “a cor torna-se um filtro visualmente envolvente para navegar na coleção, mas também revela estruturas e padrões a partir dela; as paletas favoritas de artistas específicos, ou a rápida mudança da ilustração colorida para a fotografia monocromática nos últimos anos.”

Procedimentos como extração de cor exemplificam a possibilidade de recursos computacionais para análise de dados visuais. No entanto, como mencionamos anteriormente, cor é uma propriedade intrínseca à imagem, considerada característica de baixo nível de complexidade. Embora configure um atributo interessante para agrupar itens e compreender padrões, cor dificilmente abrange uma apreensão semântica da imagem. Durante a conferência Humanidades Digitais de 2017, no entanto, algumas contribuições demonstraram avançar na direção de análises visuais mais sofisticadas. Vale mencionar *Neural Neighbors* (KING e LEONARD, 2017), *Replica* (SEGUIN et al., 2017), *Chronic* (SMITS, 2017) e *Observatório2016* (GIANNELLA e VELHO, 2017). São trabalhos, contudo, que não esgotam o potencial que características extraídas das imagens podem significar em termos de novas soluções de visualização, experiência de interação e denavegação. Há, portanto, oportunidades para

refletir sobre como traduzir visual e funcionalmente *features* visuais e semânticas em interfaces *web*.

Perspectivas

Ao reconhecer e revisar duas abordagens investigativas interessadas em grandes conjuntos de imagens - a Analítica Cultural e interfaces para coleções culturais - percebemos oportunidades para maior integração de práticas e habilidades de Design na criação de interfaces para navegação exploratória e apoio de novos modos de envolvimento criativo e interpretativo com a coleção. Partindo da tradição em Design ancorada no saber projetual, atividade híbrida de “conhecimento em ação” (SCHON, 1983), nos perguntamos como poderíamos contribuir para a área de pesquisa e desenvolvimento de interfaces para exploração e visualização de grandes coleções imagéticas.

A revisão apresentada neste artigo oferece um retrato das diferentes possibilidades de alcance de interfaces *web* para grandes coleções culturais bem como os variados recursos visuais, interativos e tecnológicos empregados que, em última instância, apoiam o acesso, exploração e interpretação de grandes coleções de imagens. Através da análise de algumas dessas interfaces dentro de seus contextos de uso foi possível identificar aspectos teórico-práticos, ainda pouco explorados, que poderão guiar o desdobramento desta pesquisa que tem como

um de seus objetivos o desenvolvimento de um protótipo conceitual-gráfico de interface gráfica do usuário. Esses aspectos dizem respeito:

- descritores semânticos: isto é, a investigação de modelos de representação para categorias, classificações e agrupamentos em coleções culturais;
- *layouts* sinópticos: isto é, a investigação de soluções visual-gráficas e funcionais para mapear e filtrar imagens a partir de suas dimensões temporais, geográficas e semânticas, simultaneamente;
- granularidade visual: isto é, a busca do equilíbrio entre vista geral de imagens (*overview*) e vista detalhada de imagens (*innerview*) através de estratégias de navegação baseadas em visualizações de mídia.
- usuário: isto é, a investigação do público-alvo levando em conta diferentes expectativas e interesses dos usuários diante do tipo de interface proposto.

Um próximo passo, não menos importante, será o levantamento e a seleção de um ou mais conjunto de imagens culturais que possa ser utilizado para demonstrar e validar a relevância de interfaces gráfica do usuário para exploração e visualização de grandes coleções de imagens. Estudamos a possibilidade de trabalhar

tanto com uma heterogênea base de fotografias compartilhadas originalmente no Flickr e disponibilizada para uso através de licença *creative commons*, como com uma coleção fotográfica mais homogênea e autoral, produzida por um fotógrafo de importância nacional.

Referências

- BATES, M. J. The design of browsing and berrypicking techniques for the online search interface. **Online Review**, v. 13, n. 5, p. 407–424, 1989.
- BERRY, D. (Ed.). **Understanding Digital Humanities**. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2012.
- BURDICK, A.; WILLIS, H. Digital learning, digital scholarship and design thinking. **Design Studies**. v. 32, n. 6, p. 546–556, 2011.
- BURKE, P. **Testemunha ocular: história e imagem**. São Paulo: EDUSC, 2004.
- CAVIGLIA, G. et al. Communication Design and the Digital Humanities. In: 4TH INTERNATIONAL FORUM OF DESIGN AS A PROCESS. **Proceedings....** 2012.
- CRANDALL, D. J. et al. Mapping the world's photos. In: 18th international conference on World wide web. **Proceedings....** ACM, 2009.
- DÖRK, M. et al. The information flaneur. **ACM Press**, 2011.
- DRUCKER, J. Humanities Approaches to Graphical Display. **Digital Humanities Quarterly**, v. 5, n. 1, 2011.
- GIANNELLA, J. R.; VELHO, L. OBSERVATÓRIO2016. In: DIGITAL HUMANITIES 2017. **Proceedings....** Montreal: 2017.

GODDEMEYER, D. et al. **ON BROADWAY**. Disponível em: <<http://www.on-broadway.nyc/>>. Acesso em: 27 jan. 2018.

GREENE, S. et al. Previews and overviews in digital libraries. **Journal of the American Society for Information Science**, v. 51, n. 4, p. 380–393, 2000.

HOCHMAN, N.; MANOVICH, L. Zooming into an Instagram City: Reading the local through social media. **First Monday**, v. 18, n. 7, 17 jun. 2013.

HOCHMAN, N.; MANOVICH, L. A View from Above: Exploratory Visualizations of the Thomas Walther Collection. In: MITRA et al.(eds). **Object: Photo**. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection, p. 1–6, 2014.

KING, L.; LEONARD, P. **Processing Pixels**: Towards Visual Culture Computation. In: COMPUTER VISION WORKSHOP IN DIGITAL HUMANITIES CONFERENCE. Montreal: 2017.

LUNENFELD, P. et al. **Digital Humanities**. Cambridge, MA: MIT Press, 2012.

MA, H. et al. Bridging the Semantic Gap Between Image Contents and Tags. **IEEE Transactions on Multimedia**, v. 12, n. 5, p. 462–473, ago. 2010.

MANOVICH, L. Data science and digital art history. **International Journal for Digital Art History**, n. 1, 2015a.

MANOVICH, L. A Ciência da Cultura? Computação Social, Humanidades Digitais e Análítica Cultural. **Matrizes**, São Paulo, v. 9, n. 2, 2015b.

MANOVICH, L. Media Visualization. In: **The International Encyclopedia of Media Studies**. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2012.

MANOVICH, L. **Mondrian vs Rothko: footprints and evolution in style space**, 2011. Disponível em: <<http://lab.softwarestudies.com/2011/06/mondrian-vs-rothko-footprints-and.html>>. Acesso em jan. 2018.

MANOVICH et al. **How to Compare One Million Images?**, 2011. Disponível em: <http://manovich.net/content/04-projects/071-how-to-compare/68_article_2011_sm.pdf>. Acesso em: mar. 2017.

MANOVICH, L.; DOUGLASS, J. **Timeline**, 2009. Disponível em: <<http://manovich.net/index.php/exhibitions/timeline>>. Acesso em jan. 2018. MORETTI, F. Conjectures on World Literature. **New Left Review**, II. n. 1, p. 54–68, 2000.

PADILLA, T. G. Collections as data: Implications for enclosure. *College & Research Libraries News*, v. 79, n. 6, 2018.

PEIRCE, C. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto, 2a ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

REDI, M. et al. What Makes Photo Cultures Different? In: ACM MULTIMEDIA CONFERENCE 2016. Amsterdam. **Proceedings...** ACM Press, 2016.

RYKOV, Y. et al. Semantic and Geospatial Mapping of Instagram Images in Saint-Petersburg. In: ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND NATURAL LANGUAGE CONFERENCE. Saint-Petersburg. **Proceedings....**, 2016

SCHON, D. A. **The Reflective Practitioner: How Professionals Think In Action**. First ed. Basic Books, 1983.

SEGUIN, B. et al.. Tracking transmission of details in paintings. In: DIGITAL HUMANITIES 2017. **Proceedings....** Montreal: 2017.

SFMoMA Artscope. Disponível em: <<https://stamen.com/work/sfmoma/>>. Acesso em: maio, 2018.

SHNEIDERMAN, B. The eyes have it. **Proceedings of the IEEE Symposium on Visual Languages**, p. 336–343, 1996.

SMITS, T. Illustrations to Photographs. In: DIGITAL HUMANITIES 2017. **Proceedings...** Montreal: 2017.

THOMEE, B. et al. YFCC100M: The New Data in Multimedia Research. **Communications of the ACM**, v. 59, n. 2, p. 64–73, 2016.

TIFENTALE, A.; MANOVICH, L. Selfiecity: Exploring photography and self-fashioning in social media. In: **Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design**. Palgrave Macmillan, 2015. p. 109–122.

WATKINS et al. Digital Collections and Digital Collecting Practices. In: SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems. **Proceedings....** 2015.

WHITELAW, M. Generous Interfaces for Digital Cultural Collections. **Digital Humanities Quarterly**, v. 9, n. 1, 2015.

WHITELAW, M. **Generous Interfaces**: Looking back, looking forward. In: EUROPEANATECH, 2018.

WINDHAGER, F. et al. Visualization of Cultural Heritage Collection Data. **IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics**, p. 1–1, 2018.

ZEPPEL et al. **ImagePlot Documentation**, 2011. Disponível em: <https://docs.google.com/document/d/1zkeik0v2LJmi1TOK4O-xT7dVKJO7oCmx_fNP8SYdTG-U>.

Nota sobre os autores

Giannella, Julia R.

Doutora em Design pela ESDI-UERJ (2020) na linha de pesquisa Tecnologia, Produto e Inovação; Projeto de ferramenta investigativa para apoiar a exploração, visualização e comparação de grandes coleções fotográficas a partir de análises geo-espacial, temporal e semântica;

André Soares Monat; 2020;

<http://lattes.cnpq.br/2966240603251497>

juliagiannella@gmail.com

BASE DE DADOS DE LIVROS DE FOTOGRAFIA

Uma enciclopédia virtual para a produção editorial fotográfica

Leonardo Wen

A Base de Dados de Livros de Fotografia (BDLF) é uma plataforma virtual de referências bibliográficas exclusivamente dedicada às publicações fotográficas. Inaugurado em 26 abril de 2020, o site encontra-se disponível para consulta através do endereço www.livrosdefotografia.org. Trata-se de um projeto de divulgação cultural sem fins lucrativos e de acesso livre.

Histórico

Este projeto começou a ser formulado no ano de 2017. Denominado inicialmente como “Plataforma de Fotolivros”, o objetivo central era responder à demanda por um site focado em referências bibliográficas relacionadas à fotografia. Tal demanda vinha sendo suscitada pelo aumento exponencial na produção de livros fotográficos

ocorrido nestas duas últimas décadas – um fenômeno observado tanto no Brasil como no exterior.

Ainda que a fotografia venha circulando através dos livros desde a época do seu surgimento, em meados do século XIX, foi somente na passagem para o século XXI que deram-se as condições para este grande impulso no meio editorial, viabilizado pelos avanços tecnológicos e pelo barateamento dos processos de captura (câmeras), gerenciamento (softwares) e impressão de imagens, além da abertura de novos canais de circulação de publicações impressas e digitais.

Paralelamente ao desenvolvimento destas condições técnicas, percebe-se também que, nestes últimos 20 anos, um contingente cada vez maior de fotógrafos(as) e artistas têm explorado as potencialidades do livro impresso para a sedimentação e difusão de seus trabalhos, sejam eles de cunho artístico ou documental. Amparados, ainda, no legado histórico dos chamados “livros de artista”, tais autores(as) vêm recobrando seu interesse na capacidade do formato-livro em amarrar discursos, conceitos e narrativas textuais e/ou visuais, aliando-se também à possibilidade de se imprimir publicações em altíssimas tiragens, o que amplia de forma exponencial a circulação de obras no circuito comercial e cultural.

Por outro lado, a possibilidade diametralmente oposta – de se imprimir obras únicas ou em baixíssimas tiragens, inclusive de forma totalmente artesanal – impulsionou também o segmento da produção editorial independente, composta pelos catálogos das editoras de

pequeno porte e pelas edições auto publicadas (também denominadas “Edição do Autor”).

Nessa conjuntura, os livros, enquanto dispositivos comunicacionais, vêm se consolidando como um suporte privilegiado para as artes e para a fotografia, ao ponto do fenômeno da produção de fotolivros já ser considerado uma das grandes características da fotografia contemporânea, com grande ressonância na América Latina e no Brasil. Prova disso é o surgimento de inúmeros prêmios, bolsas, feiras, mostras, sites e editoras especializadas em livros fotográficos em todo o mundo. Em consequência, presenciamos também uma incorporação cada vez maior de publicações fotográficas aos acervos das bibliotecas, arquivos, centros de documentação e coleções privadas, além da criação, mais recentemente, de alguns acervos digitais dedicados a este formato.

Apesar deste evidente impulso na produção editorial, em 2017 notava-se que ainda não existia uma plataforma virtual que inventariasse e difundisse a produção editorial brasileira ou latino-americana de forma ampla e consistente. Existiam, de fato, algumas iniciativas de destaque, como os sites *Fotoplus*³² (desenvolvido no Brasil por Ricardo Mendes), *Africa in the Photobooks*³³ (do holandês Ben Krewinkel), a página pessoal do colecionista austríaco Josef Chladek³⁴ ou o blog *El Fotolibro Venezola-*

32 <http://www.fotoplus.com/>

33 <https://africainthephotobook.com/>

34 <https://josefchladek.com/>

no³⁵ (de Jorge Luis Santos García). Entretanto, notamos que estes exemplos ora esbarram na falta de ferramentas mais avançadas de catalogação e visualização de conteúdos, ora se limitam a inventariar uma coleção bibliográfica ou um recorte temático específico.

Diante deste panorama, comecei a planejar, por iniciativa própria, o desenvolvimento de uma enciclopédia virtual de livros fotográficos, inicialmente voltada para a produção editorial nacional, mas com vistas a se tornar latino-americana no longo prazo. A meta era constituir um inventário que significasse para a fotografia aquilo que o IMDB³⁶ (*Internet Movie Database*) representa, em termos de fonte de referência, para o mundo do cinema.

Para isso, o primeiro desafio foi encontrar o sistema informativo adequado e arquitetar um método de trabalho que nos permitisse inventariar não apenas o catálogo das grandes editoras, mas principalmente a produção editorial independente, incluindo as editoras de pequeno porte e as edições de autor – mesmo aquelas lançadas em baixíssima tiragem e sem registro ISBN. Este segmento constituiria o nosso foco inicial de pesquisa, já que é justamente através do circuito independente que boa parte da produção editorial contemporânea é produzida e colocada em circulação.

Ademais, era importante que a plataforma fosse constituída de forma autônoma, sem vinculação a

35 <https://fotolibrovenezolano.blogspot.com/>

36 <https://www.imdb.com/>

qualquer coleção física, para que o acervo virtual não ficasse restrito ao acervo físico de uma determinada biblioteca. Enfim, partindo destes dois pressupostos, seria possível inventariar a produção editorial nacional de publicações fotográficas de forma consistente, expandindo progressivamente o alcance da pesquisa para outros países latino-americanos e ibéricos.

Etapas

Diante da magnitude deste empreendimento, tornou-se imprescindível segmentar a construção deste inventário em distintos recortes – sejam eles temáticos, geográficos ou temporais – atrelados às fontes de financiamento disponíveis. Ainda em 2017, aprovamos uma primeira versão do projeto no edital *Fundo de Apoio à Cultura*, da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal. Este pontapé inicial nos permitiu desenvolver a parte mais trabalhosa e custosa: a criação da infraestrutura informativa³⁷, incluindo os estudos técnicos preliminares, a arquitetura da informação, o projeto gráfico da

37 Após uma pesquisa preliminar sobre os sistemas de gerenciamento de acervos digitais existentes no mercado, decidimos por adotar o sistema [SHIRO](#). Desenvolvido no Brasil pelo estúdio PlanoB Design, este modelo adota os preceitos da web 3.0 e é desenvolvida em PHP/MySQL. Este modelo vem sendo adotado por instituições e projetos de grande porte, como por exemplo o portal [Brasileira Iconográfica](#) (que reúne parte dos acervos iconográficos do Instituto Moreira Salles, Itaú Cultural, Biblioteca Nacional e Pinacoteca de São Paulo), [Discografia Brasileira](#) (também pertencente ao Instituto Moreira Salles) ou [Memória da Eletricidade](#) (projeto interinstitucional do setor elétrico).

plataforma e a programação web.

Logo no início desta pesquisa, entretanto, percebemos de imediato as limitações que o título “Plataforma de Fotolivros” nos colocava: apesar do termo “fotolivro” ser uma expressão amplamente aceita e utilizada no meio fotográfico, tanto no Brasil como no exterior, é um conceito ainda impreciso, tanto para o campo das Artes como para a Biblioteconomia. A expressão se popularizou na década de 2000, quando os ingleses Martin Parr e Gerry Badger começaram a publicar os volumes da trilogia *The Photobook: A History* (2004 [vol.1], 2006 [vol.2] e 2014 [vol.3]). Em 2011, surge também *El Fotolibro latino-americano*, do espanhol Horacio Fernández. Os inventários produzidos por estes e outros pesquisadores contribuíram para a rápida popularização e absorção desta expressão pelo meio artístico e fotográfico. Outros pesquisadores acadêmicos, entretanto, vem discutindo a pertinência do termo, diante do histórico comercial atrelado a ele, e principalmente em função do fato de algumas das principais características atribuídas ao fotolivro se sobreporem a outras tipologias utilizadas há mais tempo, como por exemplo “livro fotográfico”, “livro de fotografia”, “livro de artista”, etc.

Diante disso, abandonamos o conceito inicial da *Plataforma de Fotolivros* devido ao seu cunho mais restritivo, e ampliamos o escopo do projeto para uma Base de Dados de Livros de Fotografia. Dessa forma, além dos “fotolivros”, passamos a abarcar também todas as outras variantes de publicações fotográficas, com foco

prioritário no tipo documental “livro” (coletâneas, catálogos de exposição, livros de fotografia, livros de artista, biografias, livros de teoria e história, obras de ficção e poesia relacionados à fotografia, etc.), mas abertos também para a incorporação de algumas publicações periódicas (jornais, revistas especializadas e periódicos científicos).

Entretanto, para o projeto-piloto, desenvolvido ao longo de 2018 e 2019, definimos que a cidade de Brasília seria o nosso primeiro recorte temático. O intuito deste enfoque era garantirmos, ao mesmo tempo, uma ampla variedade de tipos de publicação, mas também uma quantidade limitada de itens, apenas para facilitar a pesquisa e a gestão inicial desde a primeira etapa. No total, visitamos 38 acervos, entre bibliotecas públicas e coleções privadas, localizados em Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo. Cadastramos aproximadamente 300 publicações, produzidas tanto por autores brasileiros como estrangeiros, lançadas desde o final dos anos 1950 (quando começa a construção da nova capital) até os dias de hoje. Esta etapa culminou, finalmente, na inauguração da plataforma no dia 26 abril de 2020.

Por volta desta mesma época, começamos a executar a segunda etapa de desenvolvimento do projeto, financiada agora pelo *Programa de Ação Cultural* (PROAC) do Estado de São Paulo. Esta nova fase vem sendo desenvolvida ao longo de 2020, com a pesquisa direcionada para duas coleções temáticas principais:

- **LIVROS DE FOTOGRAFIA BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS:** abarca as publicações lançadas entre os anos de 2010 e 2020 em nível nacional, com foco nas editoras de pequeno e médio porte e nas obras auto publicadas – sem relegarmos, entretanto, as grandes editoras. Inclui também algumas obras produzidas por fotógrafos(as) brasileiros(as) e lançados por editoras estrangeiras. Estimamos a catalogação de 1.300 a 1.500 itens nesta coleção;
- **HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA DA FOTOGRAFIA NO BRASIL:** abrange os títulos publicadas por pesquisadores(as) brasileiros(as) ou residentes em território nacional, lançados desde os anos 1940 até os dias de hoje. Inclui também algumas publicações estrangeiras, desde que contenham contribuições de pesquisadores(as) ou fotógrafos(as) brasileiros(as). Prevemos a inclusão de 300 a 400 títulos no total.

Paralelamente, outras coleções temáticas menores, em termos de volume, estão sendo progressivamente compostas e já se encontram disponíveis para consulta, ainda que de maneira parcial. São elas:

- **PESQUISAS SOBRE FOTOLIVROS E LIVROS DE ARTISTA;**
- **PESQUISAS SOBRE FOTOGRAFIA LATINO-AMERICANA;**

- MANUAIS TÉCNICOS (com foco em conservação, preservação, digitalização, documentação, montagem, curadoria e mapeamento de acervos fotográficos, excluindo os guias voltados para o público amador).

Pendente de novas fontes de financiamento, preve-
mos desenvolver ao menos mais cinco coleções temáti-
cas no médio-longo prazo:

- PRODUÇÃO EDITORIAL HISTÓRICA DO SÉCULO XIX;
- PRODUÇÃO EDITORIAL DO SÉCULO XX.
- FOTOGRAFIA & LITERATURA;
- OLHARES ESTRANGEIROS SOBRE O BRASIL;
- CATÁLOGO DO PRÊMIO FUNARTE MARC FERREZ DE FOTOGRAFIA;

Nota-se, portanto, que o desenvolvimento desta pla-
taforma, ainda que privilegie no curto prazo a produção
editorial brasileira e contemporânea, está arquitetada
para abarcar, idealmente, a produção editorial nacional
como um todo, incluindo o segmento histórico, com
vistas a abrigar também, de forma progressiva, outros
países latino-americanos e ibéricos.

Pesquisa e catalogação

Em nossos estudos técnicos iniciais, definimos a utilização de 44 campos de descrição de publicações. Muitos deles não são comumente utilizados por outros inventários bibliográficos digitais (como por exemplo os sistemas SophiA da Biblioteca Nacional ou da biblioteca do Instituto Moreira Salles), mas são campos que foram intencionalmente selecionados por serem relevantes para a descrição de certas especificidades dos livros fotográficos, como por exemplo a indicação de autoria do projeto gráfico da publicação, a gráfica de impressão ou o tipo de papel e de encadernação de cada obra.

Ademais, buscamos compatibilizar estes campos descritivos com aqueles previstos pelo padrão MARC 21 de dados bibliográficos, com vistas a uma futura integração e intercâmbio de dados entre bibliotecas. Ainda que esta funcionalidade esteja prevista em termos técnicos, até o momento ainda não realizamos uma importação em massa de dados bibliográficos de outras instituições. Ainda que este procedimento possa de fato acelerar o processo de catalogação, percebemos que a catalogação de obras a partir de exemplares físicos é sempre a melhor opção, dada as inúmeras especificidades físicas que as publicações fotográficas apresentam e que não estão descritas em outros sistemas.

Assim, o processo de publicações, até este momento, tem sido manual. Se na 1ª etapa, focada em Brasília, realizamos a catalogação durante as visitas presenciais

que fizemos a 38 acervos ao longo de 2019, na 2ª etapa, iniciada em 2020, coincidiu com o início da pandemia do COVID-19. Diante disso, suspendemos todo o calendário de visitas presenciais aos acervos selecionados, e adotamos a estratégia de pedir publicações emprestadas diretamente aos seus autores ou editoras. Ainda que o fluxo de incorporação de informações tenha se tornado mais lento, este formato mostrou-se relativamente eficiente, devendo ser continuado nas próximas etapas, sem prescindirmos, entretanto, das visitas presenciais, a serem retomadas quando as condições sanitárias assim o permitirem.

Ademais, em breve disponibilizaremos uma ferramenta colaborativa, através da qual os(as) autores(as) e editoras poderão nos enviar informações e imagens referentes às suas próprias publicações, habilitando assim o caráter colaborativo pretendido para esta plataforma, garantindo assim que este catálogo seja constantemente atualizado. Destaque-se, ainda, que dependendo das autorizações dadas pelos autores, assim como da disponibilidade de obras em domínio público, o conteúdo das publicações catalogadas pode ser visualizado de forma parcial (através de reproduções fotográficas) ou integral (no formato PDF ou vídeo)³⁸.

Quanto aos pré-requisitos para catalogação de

38 Na página “Busca Avançada” (<https://livrosdefotografia.org/busca-avancada>), os dois últimos filtros retornam materiais disponíveis na íntegra, seja no formato PDF, seja em vídeos demonstrativos.

obras, assumimos o fato de que, se a meta era constituir uma plataforma de caráter enciclopédico, não poderia haver nenhum tipo de filtro curatorial no processo de incorporação de títulos. Estabelecemos, então, que a curadoria de conteúdos ficaria reservada aos textos publicados na página *Artigos*³⁹, assim como à constituição das coleções temáticas presentes na seção das *Coleções*⁴⁰. Portanto, as qualidades intrínsecas de cada publicação encontrada não são avaliadas sob nenhum aspecto – guiamo-nos apenas pelas balizas temáticas, temporais ou geográficas que organizam as diversas etapas desta pesquisa.

Indexação

O processo de indexação das publicações fotográficas depende, obviamente, da constituição de um vocabulário controlado capaz de descrever as diversas especificidades materiais, conceituais, estéticas, temáticas e históricas dos livros fotográficos, considerando-se ainda as particularidades tanto dos formatos físicos (impressos) como digitais (e-books).

Nota-se, entretanto, que ainda não existe, nem no Brasil e no exterior, nenhum tesouro especificamente desenvolvido para a descrição temática de livros de

39 <https://livrosdefotografia.org/artigos>

40 <https://livrosdefotografia.org/colecoes>

fotografia. O que há, de fato, são vocabulários voltados para materiais fotográficos em geral, mas que não incorporam diversas especificidades dos livros fotográficos, como por exemplo os tipos de publicações fotográficas existentes (coletânea, catálogo, livro de fotografia, livro fotográfico, fotolivro, livro de artista fotográfico, etc). Percebe-se, ademais, que as terminologias fotográficas presentes em diversos manuais (muitos deles produzidos no anos 1990, por instituições como a Biblioteca Nacional, Funarte e Iphan) encontram-se defasadas em relação aos desenvolvimentos tecnológicos, estéticos e conceituais da fotografia nas últimas duas décadas – justamente o período em que assistimos a uma explosão no volume da produção editorial, com a consequente multiplicação de acervos bibliográficos especializados em livros fotográficos, tanto públicos como privados, e em diversos países.

Partindo do entendimento de que a indexação é um procedimento técnico basilar no processo de digitalização, gestão e difusão digital, o vocabulário controlado utilizado para a classificação configura-se como um elemento-chave no tratamento de acervos bibliográficos – especialmente porque os termos adotados são capazes de condicionar os sentidos e as leituras da própria matéria fotográfica que se deseja preservar, algo potencializado, ainda, pela multiplicidade das inter-relações semânticas que podem ser estabelecidas nos sistemas digitais.

Ao longo dos anos, diversas instituições, como a Biblioteca Nacional, Museu de Arte de São Paulo (MASP),

Museu Lasar Segall e Museu da Imagem e do Som (MIS-SP), fizeram tentativas de estruturar seus próprios vocabulários controlados para a indexação de suas coleções fotográficas. Nestes casos em específico, nota-se um evidente esforço despendido às técnicas fotográficas em detrimento dos assuntos, temas, estilos, períodos históricos da fotografia contidos nas publicações, o que limita a sua aplicação aos materiais bibliográficos.

Atualmente, o vocabulário controlado mais próximo de ser aplicável aos livros de fotografia é aquele disponibilizado pela *Art Libraries Society* (ARLIS) e pelo *Artist's Book Thesaurus*, ainda que o foco deste último esteja na descrição das técnicas artísticas e de encadernação. Também é possível recorrer a fontes de informações mais abrangentes como o Vocabulário Controlado da USP, e outras mais especializadas, como o *Arts and Architecture Thesaurus* da *Getty Foundation* – principal vocabulário controlado para fotografia, artes e arquitetura.

Em todas estas referências nota-se, de forma geral, uma certa deficiência de termos relativos aos aspectos mais contemporâneos da prática artística, profissional, tecnológica e de pesquisa no campo da fotografia, especialmente nos avanços observados nestas últimas duas décadas – justamente o período em que assistimos a uma explosão no volume da produção editorial de livros fotográficos e de fotolivros em particular. Nota-se também uma recorrente defasagem conceitual de alguns termos presentes nestes vocabulários, além da inexistência de terminologias específicas para a descrição detalhada de

publicações fotográficas.

Atualmente utilizamos aproximadamente 140 termos para a descrição dos “Assuntos Fotográficos” na BDLF⁴¹. A constituição deste vocabulário controlado, entretanto, longe de ser uma atividade conclusiva, é um processo que estará em constante desenvolvimento, sujeito a constantes atualizações. Por um lado, nos baseamos em alguns dos vocabulários presentes nos projetos arquivísticos mencionados acima; por outro, incorporamos constantemente termos novos, mesmo que ainda não estejam referenciados na literatura ou nos tesouros existentes, caso se mostrem conceitualmente unívocos e aplicáveis a uma quantidade significativa de títulos. Neste momento, estamos gestionando a realização de um estudo terminológico mais aprofundado, contando com a colaboração de outras instituições latino-americanas de referência, como o *Centro de Fotografia de Montevideo* (Uruguai), *Turma* (Argentina) e *Centro de la Imagen* (México).

Relevância

A Base de Dados de Livros de Fotografia está estruturada sobre três eixos: atua como *base de dados* (voltadas para a pesquisa bibliográfica), *biblioteca digital* (aberto para

41 Quanto aos “Assuntos gerais”, no momento trabalhamos com aproximadamente 700 termos, englobando cinco tipologias: Temas, Pessoas, Locais Geográficos, Eventos Históricos e Organizações (abarcando empresas, acervos, instituições, etc).

a visualização do conteúdo, quando autorizado) e como *espaço de reflexão crítica*. Por meio deste funcionamento assumidamente híbrido, esperamos que a plataforma contribua ativamente para (1) documentar e proteger o segmento do patrimônio material bibliográfico composto pelos livros de fotografia; (2) amplificar a circulação de obras nos meios digitais; (3) impulsionar qualitativamente a produção editorial contemporânea; (4) dar visibilidade à rede de profissionais envolvidos nos processos editoriais; (5) produzir conhecimentos de forma contínua e, finalmente, (6) democratizar o acesso à cultura visual materializada nos livros fotográficos, tanto históricos como contemporâneos.

Entendemos que tal enciclopédia, à medida em que for sendo consolidada, atenderá não apenas ao campo das artes visuais, das artes gráficas e da fotografia, mas também a todo o espectro artístico, cultural e histórico presente nas publicações fotográficas catalogadas. Afinal, além de atuar como um repositório digital de publicações individuais, a BDLF constitui-se também como um arquivo digital fotográfico-bibliográfico em si mesmo, aberto para ser explorado a partir de suas potencialidades e limitações. Em outras palavras, a importância desta plataforma reside não apenas nos aspectos documentais e/ou artísticos agenciados por cada publicação, mas também na capacidade deste acervo em mobilizar memórias, identidades, valores pessoais e coletivos, atuando como um organismo estratégico do patrimônio cultural e artístico como um todo.

Nota sobre o autor

Leonardo Wen (1981)

Fotógrafo e pesquisador independente. Graduado em fotografia pelo Centro Universitário Senac (São Paulo, 2002-2005), cursou duas especializações: Master of Arts in Photojournalism and Documentary Photography (London College of Communication - Londres, Inglaterra, 2008) e Master Latinoamericano de Fotografia Contemporânea (Centro de la Imagen - Lima, Peru, 2015). Como pesquisador independente, desenvolveu em 2013 a plataforma O ÍNDIO NA FOTOGRAFIA BRASILEIRA, graças ao Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia (www.fotografia.povosindigenas.com.br). Atualmente, dedica-se integralmente ao desenvolvimento da BASE DE DADOS DE LIVROS DE FOTOGRAFIA (www.livrosdefotografia.org). Em sua atuação como fotógrafo documental, trabalhou por 5 anos no jornal Folha de S.Paulo (2005-2010). Desde então, colabora com diversos meios de comunicação, tanto do Brasil como do exterior. Portfolio pessoal: www.leonardowen.com

O ARQUIVO HISTÓRICO WANDA SVEVO E O ACESSO ONLINE ÀS INFORMAÇÕES DE SEUS ACERVOS

Um patrimônio da Fundação Bienal de São Paulo

Ana Luiza de Oliveira Mattos | Fundação Bienal de São Paulo | Julho de 2020

“A Bienal, para muitos paulistanos, é um lugar. Fica no Ibirapuera. Mas a Bienal não é um lugar, ela tampouco se encontra no espaço. Ela é uma história e se entende como processo”.⁴²

O Arquivo Histórico Wanda Svevo é considerado um dos mais importantes acervos documentais sobre arte moderna e contemporânea da América Latina. Criado em 1955 por Wanda Svevo, Secretária do Museu de Arte Moderna de São Paulo, é composto por documentação produzida pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), pela Fundação Bienal de São Paulo e por

42 ANTELO, Raul. **Maria Martins**. *Jornal 28b*, n. 2, 31 out. 2008. p.20.

Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccillo), seu fundador, cobrindo um período de 1948 até o presente. O Arquivo é o principal patrimônio material da Fundação Bienal de São Paulo, base sobre a qual a Instituição fundamenta sua relevância histórica e sua identidade, dando suporte estratégico à tomada de decisões institucionais ou curatoriais e tendo como finalidade a preservação, pesquisa e difusão da memória das Bienais e da Fundação.

Foi criado com o objetivo de dar suporte à produção das Bienais e outros eventos organizados pelo MAM-SP, além de oferecer apoio à pesquisa e à formação em arte contemporânea, como parte das atividades didáticas promovidas pelo museu. Para formação do acervo, além de manter um intercâmbio de publicações com Instituições culturais e tendo como modelo o *Archivio Storico delle Arti Contemporanee da Fondazione La Biennale di Venezia*, Wanda Svevo se correspondeu com artistas do mundo todo solicitando material de referência sobre seu trabalho, como biografias, catálogos, folders e imagens. Em 1956 o Arquivo já possuía cerca de 12 mil dossiês de artistas, uma biblioteca de referência e uma coleção de recortes de jornais nacionais e estrangeiros.



Figura 1. Wanda Svevo. © não identificado / Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo

Como responsável pela organização dos catálogos das Bienais, Wanda incorporou também aos Arquivos a função de guarda dos registros fotográficos de obras de arte recebidos dos artistas ou produzidos pela Instituição, formando uma extensa coleção de slides e fotografias que eram disponibilizados aos pesquisadores e imprensa. É importante ressaltar o pioneirismo dessa iniciativa inédita no contexto de museus e arquivos de arte. Modelo para a Bienal de São Paulo, a Bienal de Veneza estabeleceu os seus arquivos em 1928, mais de trinta anos após a sua primeira exposição; o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) organizou seus arquivos

apenas em 1989, sessenta anos após a abertura do museu. Em São Paulo, o Museu de Arte de São Paulo (MASP) incorporou os registros institucionais apenas no início dos anos 90, quase quarenta anos após sua inauguração.

CIRC.

17
9

5.º Tabelionato-Cidade de São Paulo
ESTADO DE S. PAULO
Estados Unidos do Brasil

PRACA DA SE, 991 (Palacete Santa Helena) SÃO PAULO FONES: 33-2613 33-4023 33-4024

Horberto Acácio França
5.º TABELIÃO

LIVRO N.º 1018 FLS. 15 verso = 1.º TRASLADO
10.ª via =

ESCRITURA DE Instituição e criação da Fundação =

Outorgante Museu de Arte Moderna de São Paulo =

Outorgado Fundação Bial de São Paulo =

VALOR: Cr\$ 5.000.000,00 Data: 05/maio/1.952 =

Este traslado pertence a

O CARTÓRIO TEM COFRE FORTE A PROVA DE FOGO

Saibam quantos

Figura 2. Escritura de Instituição e criação da Fundação Bial de São Paulo. © Fundação Bial de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo

Em 1962, após seguidas crises institucionais, é criada a Fundação Bienal de São Paulo, separando a organização da mostra do museu. A coleção de arte do MAM-SP foi doada à Universidade de São Paulo (USP), dando origem à criação do Museu de Arte Contemporânea (MAC), mas os Arquivos permanecem com a Fundação Bienal, incluindo parte da documentação administrativa e toda documentação relativa às Bienais de São Paulo até então organizadas pelo museu. Reconhecendo a importância dessa documentação, anos mais tarde reunida às suas coleções iniciais, o acervo do Arquivo foi tombado como Patrimônio Histórico Cultural pelo CONDEPHAAT (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo) pela Resolução SC-16, de 13 de outubro de 1993. Em 2017, foi também tombado *ex-officio* pelo Conpresp (Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio da Cidade de São Paulo), Resolução nº 24, de 29 de agosto.

O acervo é estruturado pelos fundos Francisco Matarazzo Sobrinho, Museu de Arte Moderna (MAM-SP) e Fundação Bienal de São Paulo, compostos essencialmente por:

- fundos MAM-SP e Fundação Bienal, mais de 4 mil caixas de documentação textual, das quais 2.400 estão em tratamento atualmente, incluindo cerca de 260 pastas de clippings em suportes físicos e 400 em mídias diversas;

- mais de 130 mil itens físicos de documentação iconográfica (cerca de 70 mil ampliações fotográficas, 61 mil cromos e negativos) e mais de 400 mil imagens digitais;
- cerca de 1.300 documentos sonoros e mais de 4 mil documentos audiovisuais em diversos suportes;
- cerca de 2 mil cartazes e plantas;
- mais de 9 mil documentos textuais, iconográficos e audiovisuais do Fundo Ciccillo;

Além dos três fundos, o Arquivo reúne coleções de Dossiês de Artistas e Dossiês de Temas de Arte (cerca de 15 mil) e Biblioteca com mais de 35 mil volumes, incluindo uma coleção de periódicos especializados em arte. Na página do Arquivo no portal da Bienal é possível acessar o **Guia do acervo** para detalhamento das informações do acervo.

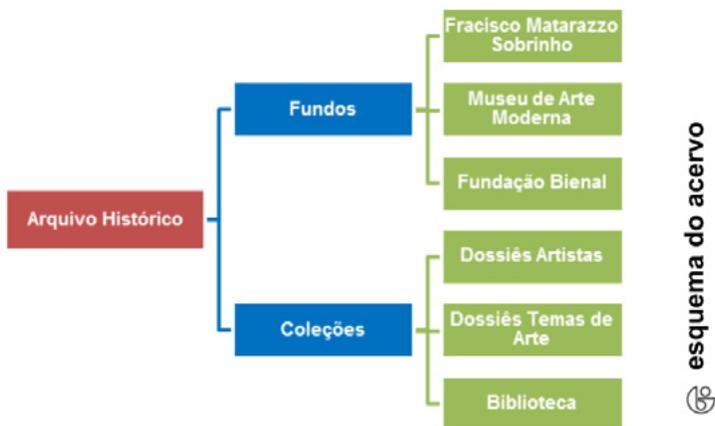


Figura 1. Estrutura de organização do acervo do Arquivo Histórico Wanda Svevo

Para entender a complexidade de o tratamento do acervo, ações integradas vêm sendo desenvolvidas para estabelecer políticas e metodologias de gestão e realizar atividades contínuas de preservação, pesquisa e promoção do acesso a essa documentação. Desde 2014, está em andamento o Projeto Acervos, um projeto elaborado visando o tratamento integrado da documentação. Até então, apenas projetos isolados de organização e preservação de continuidade fragmentada e abrangendo apenas partes específicas do acervo haviam sido realizados. O foco do projeto em andamento é integrar as informações de todos os acervos por meio de um inventário de cada fundo e coleção, estabelecendo procedimentos de catalogação para cada tipo de material, novos instrumentos de pesquisa e a disponibilização de um novo banco de dados online onde as informações tratadas se

integra àquelas das Bienais de São Paulo, artistas e obras participantes.

Desde sua concepção e norteadando todo o planejamento das atividades, os objetivos gerais do projeto foram: o desenvolvimento de um banco de dados integrado; o tratamento da documentação acumulada; a implantação de políticas de gestão documental para orientar a produção documental corrente e a salvaguarda da documentação permanente; a implantação de ferramentas de gestão e preservação de acervos e, conseqüentemente, pesquisa e difusão.

Para contemplar as necessidades de tratamento e acesso aos acervos documentais, era imprescindível a implantação de um software que oferecesse uma base de dados unificada para catalogação e gestão de uma documentação e informações de natureza híbrida, tanto arquivística, bibliográfica e museológica, que contribuisse não só para o controle de processos, mas também o registro das exposições realizadas. Era necessário buscar novas ferramentas para a gestão das informações já existentes nos bancos de dados do Arquivo e, a partir de 2015, permitir a inserção de novos dados, além de oferecer acesso público às informações através dos sites da Instituição.

A informatização do Arquivo se iniciou em 2001 com a criação de um Banco de Artistas em Access (Microsoft), contemplando as informações das 29 primeiras Bienais de São Paulo, artistas e obras participantes. Ao longo dos anos, outros bancos foram progressivamente

sendo desenvolvidos para atender às necessidades de projetos específicos em andamento. É importante dizer que a fonte das informações cadastradas neste banco de artistas são os catálogos das Bienais, publicações que muitas vezes, por terem sido lançadas antes da abertura dos eventos, estavam incompletas ou com informações inconsistentes, e que, ao longo do trabalho, vêm sendo revisadas, corrigidas e atualizadas.

Antes da implantação do novo banco de dados, estavam em uso no Arquivo 11 bancos em Access, com aproximadamente 130 mil registros, sem integração das informações entre eles nem a disponibilização online para o público. Os bancos em Access também não seguiam padrões de catalogação e descrição de documentos. Era necessário, portanto, além da integração das suas informações, uma revisão e padronização dos dados já cadastrados. Entre os desafios que se apresentavam naquele momento, identificou-se que os softwares existentes no mercado eram insuficientes para atender as necessidades da Bienal para o controle de seus acervos híbridos e, ao mesmo tempo, de informações das exposições. A falta de normalização técnica e definição de padrões de descrição, procedimentos, vocabulários, codificação, pontos de acesso e relacionamentos existentes entre as informações já cadastradas também representavam um esforço necessário para a realização do tratamento integrado dos acervos.

Tendo em vista esses desafios, foram estabelecidos então alguns requisitos necessários para a escolha do

novo software:

Oferecer:

- recursos em rede para a gestão e pesquisa integradas das informações já existentes nos bancos de dados do Arquivo Histórico;
- uma base de dados consolidada e normatizada, com padrões definidos para controle de processos, documentação de acervos e de exposições com a capacidade de:
 - a) obedecer a padrões arquivísticos, museológicos e biblioteconômicos já estabelecidos;
 - b) ser multiusuário;
 - c) ser acessível online.
- recursos para controle dos termos utilizados (ex. vocabulários e listas controladas);
- recursos de cadastro e permissionamento de acesso controlado às informações de diferentes tipos de acervos, usuários (internos ou externos) e serviços;
- recursos para busca e seleção de dados para elaboração de relatórios ou para a análise (quantitativa e qualitativa) dos dados;
- recursos de pesquisa pública online.
- representar o contexto e a estrutura hierárquica dos fundos e coleções que compõem o acervo e suas partes;

Para definição das diferentes soluções avaliadas, foi

elaborada uma lista de critérios essenciais relativos não só ao software em análise, mas também aos serviços e custos envolvidos, colaborando na tomada de decisão.

| Requisito | Solução | | | | | | |
|--|------------|-------|------------|-------|-------------------|-------|------|
| | Sistema 1 | | Sistema 2 | | Collective Access | | Peso |
| | Pon-tuação | Valor | Pon-tuação | Valor | Pon-tuação | Valor | |
| Fornecedor atuante no mercado de museus e acervos | 5 | 5 | 1 | 1 | 5 | 5 | 1 |
| Software já é utilizado em outras Instituições no Brasil | 3 | 6 | 1 | 2 | 1 | 2 | 2 |
| Permite desenvolvimento colaborativo e troca de informações com outras Instituições | 3 | 6 | 1 | 2 | 5 | 10 | 2 |
| Tem conhecimento real das necessidades da Bienal (mapeou essas necessidades) | 5 | 15 | 3 | 9 | 1 | 3 | 3 |
| Facilidade na implantação (analistas disponíveis e confiáveis para o projeto) | 5 | 10 | 5 | 10 | 1 | 2 | 2 |
| Permite customizações com preços compatíveis | 3 | 9 | 5 | 15 | 5 | 15 | 3 |
| Permite customizações e migrações em prazos compatíveis | 5 | 25 | 3 | 15 | 3 | 15 | 5 |
| Permite importação de dados já existentes da Bienal | 5 | 15 | 5 | 15 | 5 | 15 | 3 |
| Realiza normalização e padronização de dados já existentes da Bienal | 5 | 15 | 1 | 3 | 3 | 9 | 3 |
| Tem conhecimento técnico para garantir a implantação dentro do prazo proposto | 5 | 15 | 5 | 15 | 3 | 9 | 3 |
| Tem conhecimento técnico para garantir a customização de campos e modelagem dentro do prazo proposto | 5 | 15 | 1 | 3 | 3 | 9 | 3 |
| Tem contrato, garantia de serviços, manutenção e atualizações | 5 | 10 | 5 | 10 | 5 | 10 | 2 |

| | | | | | | | |
|--|------------------------------|------------|---|------------|---|------------|---|
| Gastos com infraestrutura (servidores, banco de dados, licenças, nuvem etc) | 1 | 5 | 5 | 25 | 5 | 25 | 5 |
| Custo de mão de obra interna | 5 | 25 | 3 | 15 | 3 | 15 | 5 |
| Permite geração de relatórios pelos usuários, sem intervenção de analista | 5 | 5 | 5 | 5 | 3 | 3 | 1 |
| Oferece documentação e treinamento de usuários | 5 | 10 | 5 | 10 | 3 | 6 | 2 |
| Grau de integração com outras áreas e processos da Bienal | 5 | 15 | 5 | 15 | 5 | 15 | 3 |
| Os códigos fontes do sistema serão de propriedade da Bienal | 1 | 3 | 5 | 15 | 5 | 15 | 3 |
| Utiliza gerenciadores de bancos de dados de mercado / códigos livres | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 1 |
| O software vai trazer novos conhecimentos e processos para a Bienal | 5 | 10 | 1 | 2 | 3 | 6 | 2 |
| Requer maior detalhamento e acompanhamento de especialistas da Bienal | 3 | 6 | 1 | 2 | 3 | 6 | 2 |
| Custos de implantação e customizações (serviços e licenças) | 1 | 5 | 3 | 15 | 3 | 15 | 5 |
| Nível de segurança, confidencialidade e controle dos dados por parte da Bienal | 5 | 15 | 5 | 15 | 5 | 15 | 3 |
| Acréscimo de custos mensais recorrentes | 1 | 5 | 5 | 25 | 5 | 25 | 5 |
| Requer consultoria especializada adicional de terceiros para customização e manutenção | 5 | 15 | 3 | 9 | 3 | 9 | 3 |
| Grau de dependência em relação ao fornecedor do software | 1 | 3 | 5 | 15 | 5 | 15 | 3 |
| Total da pontuação | | 273 | | 273 | | 279 | |
| Pontuação | 5 Atende/Melhor | | | | | | |
| | 3 Atende parcialmente | | | | | | |
| | 1 Não atende/Pior | | | | | | |

Figura 2. Planilha de critérios para avaliação de sistemas

Após avaliação de requisitos e de outros softwares proprietários, optou-se pela utilização e customização de um software em código aberto, projetado especificamente para uso em Instituições culturais, arquivos, museus e bibliotecas, o Collective Access⁴³. Essencialmente, o sistema escolhido é um banco de dados relacional que permite configurar opções para catalogação, pesquisa e navegação, oferecendo diferentes recursos para buscas dos acervos. O software foi projetado para lidar com coleções grandes e heterogêneas, que têm características de catalogação complexas e requerem suporte para uma variedade de padrões de metadados e formatos de mídia. Entre as vantagens da solução escolhida podemos apontar que é um software livre (código aberto), utilizado em museus e bibliotecas, de desenvolvimento colaborativo que permite customizações e migração de dados preexistentes; acesso online (web-based), suporte para diferentes padrões de metadados e formatos de mídia e flexibilidade para diversos tipos de navegação, catalogação e fluxo de trabalho.

O projeto foi realizado em duas etapas distintas. A primeira, referente à instalação do software Collective Access, modelagem e customização do software para atender às necessidades da Bienal a partir da análise dos dados existentes e dos serviços desejados e o design de interfaces de acordo com a estrutura do software. A etapa seguinte foi centrada no trabalho de mapeamento

43 Disponível em <http://www.collectiveaccess.org/>

e normalização de tabelas de dados preexistentes, migração dos dados de acervos e eventos existentes para a nova plataforma, realização de testes de alimentação e, por fim, análise e homologação das interfaces e dados migrados para disponibilização online.

Os modelos de dados foram estruturados conforme padrões utilizados no próprio software, de forma a construir, em um só sistema, um modelo único para cadastro de informações de acervos. O Collective Access é um software compatível com diversos padrões de metadados em uso, entre eles o Dublin Core, ISAD-G e Spectrum. O padrão desenvolvido para gestão de documentação arquivística utilizou estrutura hierárquica e metadados baseados na norma **ISAD-G**⁴⁴, estruturando o conteúdo dos acervos nos fundos e coleções existentes. O segundo padrão utilizado para gestão das informações dos eventos foi desenvolvido tendo como base o padrão **Spectrum**, permitindo o cadastro de informações de eventos, artistas e obras participantes e possibilitando relacionamentos entre os diferentes tipos de dados.

Foi desenvolvido um modelo de descrição híbrido para poder atender não só às questões de gestão da documentação, mas também a gestão das informações dos eventos e exposições realizados pela Instituição. Desta forma, o banco de dados reflete as atividades realizadas pela Fundação Bienal e a documentação relacionada a elas, atribuindo um contexto arquivístico ao acervo

44 Fonte: Conselho Nacional de Arquivos - Conarq

documental. O banco foi estruturado a partir de dois tipos de informações básicas:

- informações de acervos documentais, organizada por Fundos e Coleções.
- informações das Bienais de São Paulo e eventos relacionados à documentação, de entidades (pessoas, grupos de pessoas ou Instituições); e de obras participantes das Bienais, que não necessariamente possuem documentação relacionada a elas.

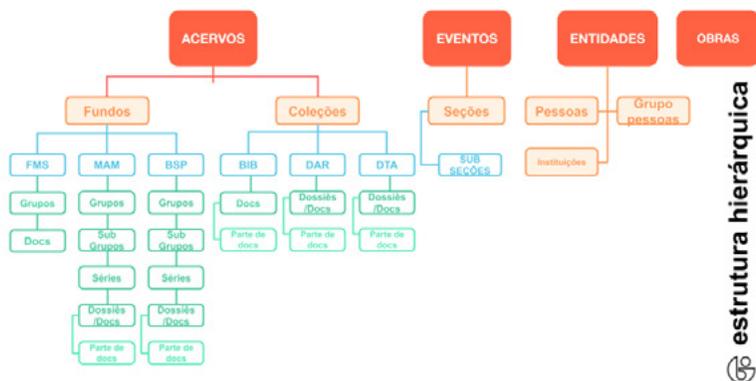


Figura 3. Estrutura hierárquica do banco de dados

A partir da estrutura disponível no software foram criados quatro modelos básicos para registro dos diferentes tipos de informação:

A = Fundos, Coleções, Documentos

- Fundos: compostos por documentação de mesma proveniência, produzida ou acumulada por entidade coletiva ou indivíduo no desempenho de suas atividades; têm organicidade e requerem um arranjo hierárquico; permitem diferentes níveis de descrição, seja por conjuntos de documentos ou unidades documentais. O banco de dados conta atualmente cerca de 114 mil registros documentais em fundos, descritos em diferentes níveis.
- Coleções: compostas por documentos reunidos intencionalmente ou artificialmente, não mantendo relação orgânica entre si, possuem unicidade e podem receber descrição por conjuntos de documentos (dossiês) ou por unidade documental. O banco de dados conta atualmente com cerca de 51 mil registros documentais de coleções, descritos em diferentes níveis.

B = Eventos

- realizados pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo ou pela Fundação Bienal de São Paulo, além de outros eventos relacionados à documentação de fundos e coleções. O banco de dados conta atualmente com cerca de 2.500 eventos

em todos os níveis, sendo 159 eventos realizados pelo MAM-SP ou pela Fundação Bienal.

C = Entidades

- pessoas, grupos e Instituições: inclui artistas/arquitetos (nas bienais ou não), organizadores e outros realizadores de eventos, autores, editores, pesquisadores etc. O banco de dados conta atualmente 88 mil entidades, sendo mais de 12 mil artistas que participaram das bienais.

D = Obras

- obras participantes das bienais ou relacionadas à documentação de fundos e coleções, com mais de 70 mil obras.

O banco de dados, que conta atualmente com mais de 320 mil registros e tem recebido em média cerca de 5 mil visitas online mensalmente, é uma das ferramentas centrais do trabalho que vem sendo realizado nos últimos anos para preservação da memória institucional e ampliação do acesso aos acervos documentais do Arquivo Histórico Wanda Svevo. Metodologias e padrões arquivísticos e museológicos estão sendo adotados em todas as etapas de trabalho, definindo e implementando, ao longo de sua realização, políticas para gestão,

preservação e acesso contínuos aos acervos do Arquivo.

Nota sobre a autora

Ana Luiza de Oliveira Mattos

Bibliotecária formada pela ECA/USP, com Especialização em Gestão de Arquivos Públicos e Empresariais (CED/UFSC) e Especialização em Gestão de Bibliotecas na Universidade do Estado de Santa Catarina, em Florianópolis. Master em Gestão da Informação Digital e do Conhecimento, FAAP e Universidade de Montpellier/França. Atuou como bibliotecária de referência na FFLCH/USP, além de participar de projetos temporários para catalogação de acervos na FAU e Letras. Atualmente exerce cargo de coordenadora do Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, onde atua com gestão de acervos arquivísticos, bibliográficos e museológicos.

PESQUISA INTERNA E PROJETOS INSTITUCIONAIS NO ARQUIVO HISTÓRICO WANDA SVEVO

Relato de experiência

Diana de Abreu Dobransky e Thiago Gil | Fundação
Bienal de São Paulo | Julho de 2020

Como usuários internos e regulares do Arquivo Histórico Wanda Svevo, ligados às atividades de pesquisa, difusão e produção editorial da Fundação Bienal de São Paulo, apresentamos neste texto um relato sobre nossa experiência de pesquisa no Arquivo. Esse relato se baseia em alguns exemplos concretos de pesquisas realizadas com diferentes finalidades, contrastando a situação anterior à implantação do Banco de Dados online com a nova realidade que ele oferece. Essa comparação torna evidente como o Banco de Dados online, além de ser um instrumento de pesquisa completo, também possibilita, pelos recursos que oferece, a formulação de perguntas sobre a documentação sem que seja preciso consultá-la, além de ser uma ferramenta essencial na checagem de dados. Por fim, apresentamos um exemplo de uso dos dados e

documentos do AHWS em uma publicação institucional voltada para a história das Bienais de São Paulo.

Pesquisa no AHWS antes e depois do Banco de Dados online

O trabalho de pesquisa na Fundação Bienal quase sempre envolve o relacionamento entre diferentes equipes e colaboradores da Instituição, a depender da natureza do projeto a que uma demanda específica por informações históricas se vincula. Essa demanda pode surgir, por exemplo: das equipes curatoriais responsáveis por uma edição da Bienal; de artistas participantes da mostra; de um projeto institucional dedicado à história das Bienais, como foram os casos da mostra *30 x Bienal - Transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª edição* (2013) e da Linha do tempo das Bienais (2012; 2019), que comentaremos mais adiante; ou, ainda, de uma ação de comunicação, visando a produção de conteúdo para publicações online no site ou nas redes sociais da Bienal.

Tais pesquisas refletem interesses os mais variados, desde levantamentos sobre as Bienais de que um artista já participou, com quais obras e como elas foram expostas, até questões mais complexas, como a ocupação expográfica do Pavilhão Ciccillo Matarazzo ao longo das Bienais⁴⁵, o que demandou, além da busca pelas plantas

45 As Bienais passaram a ocupar o Pavilhão Ciccillo Matarazzo, inicialmente

expográficas de cada Bienal, também um amplo levantamento iconográfico sobre os dispositivos de exibição. Essa pesquisa foi realizada por um pedido da equipe curatorial da 31ª Bienal - Como (...) coisas que não existem, em 2014, e desde então tem servido como referência para arquitetos e curadores.

Para o interesse deste texto, destacamos dois outros exemplos de pesquisa, um deles vinculado a um projeto curatorial e o outro à pesquisa para um projeto artístico.

A 28ª Bienal de São Paulo - Em vivo contato, realizada em 2008, com curadoria de Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen, teve como uma de suas principais preocupações “chamar a atenção para o Arquivo Histórico Wanda Svevo, o maior patrimônio da Fundação Bienal de São Paulo, a sua memória, e principal fonte de referências para qualquer reflexão e programa que vise a uma avaliação e reciclagem da Instituição”.⁴⁶ Esse reconhecimento e valorização do Arquivo se refletiu em diferentes eixos de atuação, como, por exemplo, a realização de um ciclo de conferências sobre a história e o papel da Bienal de São Paulo no meio artístico nacional e internacional, cujo

chamado de Palácio das Indústrias, a partir da 4ª Bienal, em 1957. A 1ª edição da mostra ocorreu em um pavilhão temporário, erguido especialmente para abrigá-la, na esplanada do Trianon, onde atualmente se encontra o edifício do MASP. A partir da 2ª Bienal, a mostra é transferida para o Parque Ibirapuera, inicialmente ocupando o Palácio dos Estados (atual Pavilhão Engenheiro Armando Arruda Pereira ou Pavilhão das Culturas Brasileiras) e o Palácio das Nações (atual Pavilhão Manoel da Nóbrega, sede do Museu Afro Brasil).

46 Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen. Introdução. In: 28ª Bienal de São Paulo: guia. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2008, p. 23. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacoes/2084>>. Acesso em: 28 jul. 2020.

registro ampliaria – como de fato ampliou – o acervo de fontes de pesquisa abrigadas pelo Arquivo, incluindo novos materiais para pesquisa em história oral. Além disso, artistas foram convidados a refletir sobre o Arquivo, como foi o caso de Mabe Bethônico, com o projeto *União Cultural Ibirapuera*, que trabalhou diretamente com a documentação e teve seu processo de pesquisa no Arquivo divulgado no jornal *28h*, concebido como catálogo da mostra.

Uma dessas propostas de revisão da história das Bienais através do Arquivo consistia em uma pesquisa na coleção de *clippings*, visando a constituição de uma memória crítica das Bienais, que poderia ser estudada por meio das resenhas e artigos publicados sobre cada edição da mostra na imprensa nacional e estrangeira, desde 1951. Naquele ano de 2008, as condições de tratamento, organização, catalogação e pesquisa das coleções estavam bem distantes dos padrões de excelência alcançados pelo Arquivo nos últimos anos como resultado do Projeto Acervos. A pesquisa na coleção de *clippings* para o projeto da 28ª Bienal não dispôs de qualquer tipo de catalogação que permitisse à equipe avaliar, antes da consulta às pastas físicas, se um recorte continha de fato um artigo ou resenha crítica, ou se era apenas uma notícia a respeito da organização da mostra, confirmando a participação de um país ou de um artista, por exemplo. A única orientação disponível eram as identificações nas próprias pastas, produzidas quando Wanda Svevo começou esse trabalho de coleta e que depois foram

continuadas pelas sucessivas equipes do Arquivo. Essas identificações descreviam sumariamente o período que cada volume abrangia, o que permitia pelo menos inferir se um álbum continha recortes anteriores, simultâneos ou posteriores ao período em que a edição da Bienal correspondente esteve em cartaz.⁴⁷

O segundo exemplo de pesquisa anterior à implementação do Banco de Dados online está relacionado a uma das atividades ligadas à atual Coordenação de Pesquisa e Difusão da Fundação Bienal, que consiste no apoio de pesquisa para os artistas participantes da exposição. Na 32ª Bienal de São Paulo - *Incerteza viva*, realizada em 2016 com curadoria geral de Jochen Volz, a dupla de artistas lituanos Nomeda & Gediminas Urbonas iniciou as pesquisas preliminares para o projeto que apresentariam na exposição com um interesse bastante específico: quais teriam sido as razões que levaram ao cancelamento de uma exposição sobre arte e tecnologia, organizada pelo crítico húngaro Gyorgy Kepes como parte da delegação dos Estados Unidos na 10ª Bienal, em 1969? O motivo do interesse era a ligação que a dupla de artistas possuía naquele momento com o Center for Advanced Visual Studies (CAVS), criado em 1967 por Kepes

47 A publicação que deveria reunir o resultado dessa pesquisa acabou não se concretizando como parte das ações da 28ª Bienal, mas o documento com a compilação das transcrições de textos críticos publicados na imprensa nacional e estrangeira sobre as Bienais, da 1ª à 27ª edições, pode ser consultado no Arquivo. Esse material serviu de base para a seleção de textos que compõem o catálogo da mostra *30 x Bienal*, realizada em 2013, com curadoria de Paulo Venâncio Filho, celebrando os 60 anos de realização das Bienais, completos em 2011.

junto ao Massachusetts Institute of Technology (MIT), em Cambridge, nos Estados Unidos, onde ambos atuam como professores e pesquisadores.

Por se tratar da 10ª Bienal, cuja documentação textual já havia passado por um tratamento anterior e dispunha de uma lista contendo uma descrição sumária do conteúdo das caixas, essa pesquisa pôde ser encaminhada com mais facilidade do que a que mencionamos acima sobre os recortes de jornais. No entanto, pelo pouco detalhamento da descrição dos conteúdos, foi preciso consultar um volume grande de caixas até que fosse possível localizar documentação tratando da delegação dos Estados Unidos e que contivesse informações específicas sobre a mostra Arte Tecnológica.

Se essa pesquisa tivesse que ser feita hoje, seu encaminhamento seria radicalmente diferente. Através do Banco de Dado online, em poucos cliques, usando os filtros da Ferramenta Explorar, é possível chegar a uma lista com todos os conjuntos documentais que podem conter informações sobre aquela mostra. Sumariamente, esse seria um passo-a-passo para se chegar a esse resultado:

- na interface pública do banco de dados, selecionar explorar documentos
- no filtro **gênero documental**, selecionar textual, pois a pesquisa envolve a consulta a correspondências que tratem do cancelamento da exposição

- no filtro **evento no contexto de produção documental**, selecionar 10^a Bienal
- no filtro **representação nacional**, selecionar Estados Unidos

Neste ponto, de um total de 1394 documentos e conjuntos documentais textuais relacionados à 10^a Bienal, o resultado apresentará apenas os 41 conjuntos documentais que envolvem a delegação estadunidense. Se ainda parecer um volume grande, é possível acionar novamente o filtro evento no contexto de produção documental e buscar pela mostra Arte Tecnológica, uma vez que o Banco de Dados é alimentado com todos os eventos concebidos pela organização de cada Bienal (salas especiais, seminários, simpósios, etc.) de que se tenha documentação no Arquivo, inclusive os não realizados. O resultado será, então, de apenas dois conjuntos documentais. O sistema também informa qual é a posição de cada conjunto documental no plano de classificação, indicando se tal conjunto diz respeito ao planejamento da exposição, à seleção de artistas, ao transporte de obras, e assim por diante. Também são informadas quais espécies de documentos aquele conjunto contém, se são listas de artistas e de obras, cartas, projetos, termos de cooperação etc. Com esse nível de detalhamento, quem pesquisa consegue se localizar muito melhor na documentação, fazer uma busca mais eficiente e apresentar uma demanda mais direcionada e organizada à equipe de atendimento do Arquivo.

Só isso já seria uma conquista valiosa, se considerarmos que, até poucos anos atrás, o “instrumento de pesquisa” disponível para a documentação textual da 11^a Bienal em diante eram as etiquetas coladas nas caixas, que nem sempre correspondiam ao que se encontrava dentro delas e que em alguns casos sequer existiam. Nesse cenário, para se encontrar uma informação, muitas vezes o processo consistia em abrir caixa por caixa de documentação da Bienal em questão, o que podia demorar horas ou dias de pesquisa. Mas há ainda outro aspecto da pesquisa no Banco de Dados online que merece ser destacado. Sua estrutura permite que se investigue e se entendam as relações entre conjuntos documentais sem a necessidade de consultá-los física ou digitalmente.

Seguindo no exemplo acima: a pesquisa se iniciou por uma informação que tratava apenas do envolvimento dos Estados Unidos na organização da mostra Arte Tecnológica na 10^a Bienal. Ao fazer a busca, foram encontrados os dois conjuntos que contém documentação sobre a representação estadunidense e essa exposição. A consulta à documentação, no entanto, logo revelaria que havia outras delegações nacionais envolvidas na organização daquela mostra. Mas isso já poderia ter sido inferido no momento da pesquisa no Banco de Dados, eliminando-se os Estados Unidos do filtro representação nacional. Com isso, a lista de resultados se ampliaria para 33 conjuntos documentais. Sem que se tivesse conhecimento prévio disso, seria possível inferir, portanto, que havia mais países envolvidos na exposição, o que logo levaria à

pergunta: essa exposição era ou não uma proposta apenas da delegação americana? Essa pergunta, à qual se poderia chegar apenas explorando os recursos do Banco de Dados, levaria à busca, através do próprio sistema, sobre quais eram os outros países envolvidos na organização daquela exposição, quem eram os seus representantes, quais artistas estavam envolvidos. Desse modo, a consulta à documentação da delegação estadunidense seria alimentada por um entendimento mais complexo da rede de relações à qual ela estava conectada, o que poderia ajudar na investigação das razões pelas quais a exposição Arte Tecnológica na 10ª Bienal não aconteceu, ou porque a parte dessa exposição que envolvia os Estados Unidos não se concretizou.

Com esse exemplo, queremos destacar o seguinte aspecto do Banco de Dados online: ao relacionar diferentes tipos de dados e permitir que se navegue por eles, o sistema abre a possibilidade de que um pesquisador se depare com e investigue relações que não havia imaginado antes, sem precisar acessar um documento ou o seu representante digital. Com isso, o banco se torna um potencial gerador de perguntas sobre a documentação, sobre as Bienais e os diversos eventos que aconteceram dentro de cada edição. Perguntas que podem dar origem a novas pesquisas.

Ações de difusão e publicações: Pavilhão Aberto e Linha do Tempo da Bienal

Nos últimos anos, a Fundação Bienal tem promovido algumas ações de difusão voltadas especificamente para o Arquivo, especialmente no contexto do Projeto Acervos. Mas o que gostaríamos de mencionar mais especificamente aqui são ações promovidas pela Fundação Bienal que não estão diretamente vinculadas ao Arquivo Histórico Wanda Svevo, mas que, por trabalharem com a memória das Bienais, acabam naturalmente promovendo a difusão das informações que o Arquivo organiza e dos seus acervos. Dentre essas ações podemos destacar a Linha do Tempo da Bienal e o programa piloto Pavilhão Aberto, realizado entre o final de 2019 e início de 2020.

Linha do Tempo da Bienal

A Linha do Tempo da Bienal é um projeto editorial da Fundação Bienal cuja primeira versão foi produzida em 2012/13. À época, a equipe de Comunicação debatia ao fim de cada ano ideias de projetos institucionais, desvinculados de edições específicas da Bienal de São Paulo. Era 2011, e havia a oportunidade de celebrar os 60 anos das Bienais. Dois elementos foram preponderantes para o surgimento da proposta da Linha do tempo: o fato de que a última publicação sobre a história das Bienais

havia sido o livro *Bienal 50 anos*⁴⁸ – que acompanhou a exposição comemorativa de mesmo título, realizada em 2001 –, e o desejo de difundir a história das Bienais para um público mais amplo. Considerando isso e levando em conta a longa história da mostra, estabelecemos como premissas para o projeto apresentar informações de forma sintética, com design atraente, e, ao mesmo tempo, oferecer um produto acessível em termos financeiros, para que sua distribuição não fosse limitada.

Atendendo a esses pré-requisitos, a equipe editorial optou pelo formato de listas, trazendo nomes de algumas das principais pessoas envolvidas com a produção de cada evento (presidentes da Fundação, diretorias artísticas, comissões, curadorias e júris de seleção e premiação das Bienais); seleções de artistas brasileiros e estrangeiros que tiveram destaque (seja pela visão dos organizadores, seja pela preferência do público ou críticos de arte que escreveram nos jornais da época); assim como amostras de Salas Especiais e eventos que ocorreram como parte das Bienais – as Bienais de Arquitetura e do Livro, por exemplo, nasceram dentro das Bienais de Arte, o que víamos como algo interessante a ser revelado. A publicação também traz três números para cada evento: de obras, de artistas e de países participantes. Por serem apresentados em forma de lista, os

48 FARIAS, Agnaldo (org.). *Bienal 50 Anos, 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacoes/8078>>. Acesso em: 28 jul. 2020.

conteúdos proporcionam uma leitura fácil e rápida dos dados. Contudo, para oferecer certa narrativa, cada edição é acompanhada por uma frase que sintetiza algum aspecto marcante de cada Bienal, assim como é ilustrada pela imagem de seu cartaz, e por uma ou duas fotografias de obras ou do espaço expositivo. Quanto ao design, a solução gráfica foi o formato sanfonado – cada página apresenta as informações básicas sobre cada uma das 30 edições da Bienal que haviam acontecido até aquele momento. Acabamos com uma sanfona de mais de 4 metros de largura quando aberta. Algo que tornou a publicação um *souvenir* atraente e curioso, que convida à leitura.

Esse projeto não tem a ambição de apresentar uma narrativa extensa ou uma reflexão histórica e crítica sobre as Bienais (como foi o livro *Bienal 50 anos*), mas sim de criar uma interface de relação com dados relevantes de cada edição e imagens emblemáticas ou interessantes. A pesquisa para essa primeira versão da Linha do Tempo foi realizada quase que inteiramente por meio dos catálogos das exposições e da publicação *Bienal 50 anos*. Os catálogos digitalizados haviam sido disponibilizados no [portal da Bienal](#) recentemente, utilizando a plataforma Issuu, o que ajudou em muito nas investigações. Já a seleção de imagens foi realizada *in loco*, nos servidores do Arquivo, mas também nas dezenas de CDs levados para o acervo ao fim de cada Bienal, a partir dos anos 1990. Quando houve dúvidas quanto aos dados sobre as participações de artistas, foram feitas buscas na base de dados disponível, que oferecia apenas listas de

nomes de artistas, sem qualquer cruzamento de dados ou imagens de obras e espaço expositivo. Pelo fato de o processo de classificação dos documentos das milhares de caixas sobre as Bienais ainda não ter se iniciado, a busca por dados não chegou às minúcias presentes na documentação do Arquivo.

A segunda versão da Linha do Tempo foi desenvolvida entre 2017 e 2018 e lançada em 2019 – agora incluindo a 31^a, 32^a e 33^a edições. O trabalho de revisão dos dados após a implantação do novo Banco de Dados online permitiu a identificação de inconsistências em alguns dados da primeira versão (que havia se baseado no Banco de Dados antigo do Arquivo), especialmente no que concerne aos números de artistas, obras e países participantes de cada Bienal. Durante o processo de pesquisa para essa nova versão da Linha do tempo, a revisão dos dados nos levou também a um exercício de imaginação, que ainda não tomou uma forma concreta, mas que tem a ver com tornar visível as relações entre as informações, como, por exemplo, os números de artistas, obras e países. Fizemos inclusive alguns testes de visualização da variação do volume de artistas e obras ao longo dos anos e é espantoso ver como ambos caem drasticamente nas últimas décadas, com a notável exceção da 30^a Bienal (2012), que apresentou um número de obras semelhante às cifras astronômicas das primeiras Bienais, mais de 3000, ainda que o número de artistas não fosse tão grande. Não chegamos a incorporar esses experimentos de visualização de dados na Linha do Tempo impressa, mas

é algo que achamos que seria muito interessante explorar em um projeto futuro, talvez no portal Bienal.

Um bom exemplo de como o Banco de Dados atual auxiliou na pesquisa da versão 2019 da Linha do Tempo é a descoberta de que uma obra de Marcel Duchamp cuja imagem figura na primeira versão – que foi escolhida a partir das imagens presentes no livro *Bienal 50 anos* – não estava na exposição, o que se inferia por sua presença no livro. Uma pesquisa simples no sistema nos deu a oportunidade de corrigir uma informação que vinha se replicando desde 2001. A substituímos por uma imagem de obra de Man Ray. O contrário também ocorreu: a pesquisa para o projeto detectou um ponto ou outro de inconsistência no Banco de Dados, o que evidencia a importância da pesquisa na consolidação e enriquecimento dos dados. A pesquisa iconográfica ainda nos levou a buscar imagens em outros acervos. Entramos em contato com jornais que cobriram as edições das Bienais ao longo dos anos e pudemos trazer para o Arquivo da Bienal imagens do espaço expositivo que não conhecíamos. Também entramos em contato com artistas e fotógrafos, que nos forneceram imagens de obras, inclusive no espaço expositivo, às quais não tínhamos acesso até então. É o caso da imagem da famosa *Aranha*, escultura de Louise Bourgeois, exposta na 23ª Bienal (1996), que esteve por anos na vitrine do Museu de Arte Moderna de São Paulo e no momento se encontra no Inhotim, em Brumadinho: o fotógrafo Vicente de Mello digitalizou a imagem analógica e agora podemos ver a obra como apresentada

do Pavilhão da Bienal.

Nas discussões sobre a reedição de 2019, a equipe conversou sobre a importância de deixar claro para os leitores que as seleções apresentadas na Linha do Tempo (ambas as versões, que não são exatamente iguais) são algumas das infinitas possibilidades de cruzamentos. Nenhuma delas é definitiva ou decisiva. Para nós, cada visitante poderia criar sua própria Linha do Tempo, a partir de sua memória. Assim como as combinações de informações disponíveis no Banco de Dados online podem gerar novas análises e trazer diferentes formas de ver a história da arte brasileira e mundial pelos olhos da Bienal de São Paulo.

Pavilhão Aberto

Concluimos este relato com a menção ao programa piloto Pavilhão Aberto, realizado entre agosto de 2019 e janeiro de 2020. Nesse período, uma vez por mês, sempre em um sábado, domingo ou feriado, o Pavilhão Ciccillo Matarazzo foi aberto para visitação completamente vazio, aproveitando os intervalos entre os diversos eventos que ocorrem nele. O edifício ficava aberto das 10h às 14h e para cada dia foram convidados arquitetos especialistas na obra de Niemeyer, no Parque Ibirapuera ou que já haviam desenhado expografias de Bienais, para fazer uma “visita-palestra” pelo edifício, uma espécie de *walking tour* pelo Pavilhão, com grupos de até 60 pessoas,

precedido ou sucedido por uma apresentação mais convencional.



Figura 1. Visita-palestra com Lúcio Gomes Machado durante o programa Pavilhão Aberto, apresentado pela Fundação Bienal de São Paulo. 18/01/2020 © Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo

Durante esse período de abertura do Pavilhão, um projetor posicionado ao lado da rampa do 1º andar apresentava imagens e informações históricas sobre a construção do Parque Ibirapuera e sobre as 33 edições da Bienal, como uma espécie de versão especializada da Linha do tempo.

Quisemos destacar esse programa piloto porque ele unia uma experiência rara com a arquitetura aberta do Pavilhão - um edifício cujos espaços suscitam nas pessoas suas memórias individuais sobre as Bienais - e o

contato com informações e reproduções de documentos do Arquivo, principalmente fotografias. Esse primeiro ciclo realizado em 2019-2020 foi um experimento ainda modesto, mas o retorno positivo do público tem nos animado a pensar em possíveis desdobramentos dessa sobreposição entre arquitetura, memória e documentação das Bienais, com a ideia de uma exposição de painéis fotográficos de grandes dimensões no segundo pavimento; ou com experiências imersivas usando óculo 3D, ou mesmo um passeio que utilize um projetor portátil para ativar alguns espaços do edifício com projeções de imagens.

Se o Pavilhão desperta as memórias que cada pessoa guarda sobre as Bienais que visitou, a memória da Fundação Bienal sobre as exposições e, portanto, seu maior patrimônio, é o Arquivo Histórico Wanda Svevo, como nos lembrou a 28ª Bienal. Às vésperas de se completarem os 70 anos de realização da 1ª Bienal, é uma alegria ver esse patrimônio cada vez mais acessível e ativado por pesquisas e projetos que explorem e ampliem a diversidade das memórias das Bienais de São Paulo.

Nota sobre os autores

Diana de Abreu Dobránszky

Possui mestrado e doutorado em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas com ênfase em

Fotografia e realizou pesquisa no Museum of Modern Art de Nova York (2005-2006). Atualmente faz parte da equipe editorial da Fundação Bienal de São Paulo.

Thiago Gil

Possui graduação em Artes Plásticas com habilitação em Multimídia e Intermídia pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Mestre e Doutor em Artes Visuais, linha de pesquisa Teoria, História e Crítica de Arte, pela mesma instituição. Entre 2011 e 2012, coordenou o ciclo de encontros “História(s) da Arte no Brasil”, junto à Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo. Entre 2011 e 2016, foi colaborador da Enciclopédia de Artes Visuais do Instituto Itaú Cultural. Atualmente é Coordenador de Pesquisa e Difusão na Fundação Bienal de São Paulo.

TRATAMENTO TÉCNICO DOCUMENTAL NO ARQUIVO BIENAL

Melânie Vargas | Fundação Bienal de São Paulo |
Julho de 2020

O texto aborda parte das iniciativas de tratamento técnico documental no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. Começamos pelo diagnóstico da documentação textual e como, a partir desta iniciativa, o Arquivo elaborou mecanismos de registro e controle das informações. Além de traçar uma estratégia de camadas, combinando questões de catalogação e preservação, no tratamento da documentação. Permitindo o conhecimento mínimo de todo o acervo e colaborando na projeção de novas etapas de tratamento.

Diagnóstico da documentação textual e a cronologia de eventos

O Arquivo Histórico Wanda Svevo (ou Arquivo Bienal) é constituído por dois fundos institucionais: Fundação Bienal de São Paulo e Museu de Arte Moderna de São Paulo;

e um fundo pessoal: Francisco Matarazzo Sobrinho. Além de três coleções: Dossiês de Artistas, Dossiês de Tema de Arte e Biblioteca. O acervo possui gêneros documentais diversos, como documentos textuais, iconográficos, audiovisuais, sonoros, eletrônicos e bibliográficos.

O projeto de tratamento de acervos desenvolvido no Arquivo teve início em 2014 com o diagnóstico da documentação textual dos fundos institucionais. Iniciamos por esta parte do acervo pois ela contém a maioria das informações sobre a Fundação Bienal e sobre os eventos no qual a Instituição se envolveu ao longo dos mais de 60 anos de sua existência. Essas informações também nos trouxeram o conhecimento necessário para traçarmos estratégias de tratamento dos demais documentos. Além desta ser a maior parcela do acervo.

Antes do diagnóstico tínhamos uma grande variedade de estágios de tratamento nesta documentação. Os documentos referentes ao período da 1ª a 10ª Bienais (1951 a 1969) já haviam passado por uma organização anterior, eles receberam uma classificação e ordenação próprias, além de uma lista onde era descrito, de forma sumária, o conteúdo das caixas. Recebeu também tratamento de conservação, com remoção de agentes de deterioração e acondicionamento. Esses documentos eram recuperados com certa facilidade pela equipe de atendimento.



Figura 1. Organização pré-existente. Documentos de 1^a a 10^a Bienais. © Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo

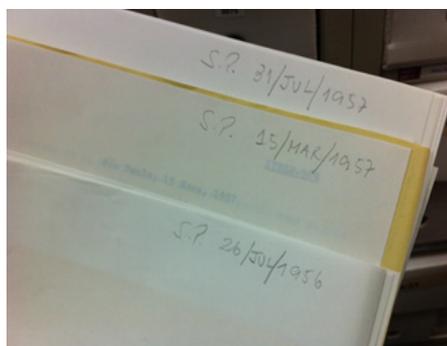


Figura 2. Documentos de 1^a a 10^a Bienais. © Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo



Figura 3. Documentos de 1ª a 10ª Bienais. ©Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo

Já os documentos anteriores a 1ª Bienal, que compreendem o período de 1948 a 1950, e os posteriores a 10ª Bienal, compreendendo de 1970 em diante, se encontravam, basicamente, da maneira como haviam sido recolhidos. Ao longo do tempo, com as necessidades de atendimento à pesquisa, a equipe do Arquivo foi conseguindo minimamente ordenar os acondicionadores por evento, porém não havia nenhum instrumento de pesquisa ou mesmo listagem.

Havia diversos tipos de acondicionadores para estes materiais, como: caixas poliondas, caixas de papelão, pastas tipo AZ, pastas de papel, sacos plásticos (tipo ofício), etc. Além de uma pequena parcela sem nenhum tipo de acondicionamento, depositada diretamente nas prateleiras.



Figura 4. Organização pré-existente. © Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo



Figura 5. Organização pré-existente. © Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo

Em alguns pontos os materiais estavam ainda mais desordenados, tanto pela falta de acondicionamento apropriado quanto pela própria manipulação da equipe de atendimento e dos pesquisadores. Pois, mesmo sem muita organização, o material sempre foi bastante requisitado. Essa documentação tinha uma recuperação da informação bastante precária e, no geral, tratava-se de uma massa documental acumulada.

O processo de diagnóstico consistiu então no agrupamento da documentação por períodos, sempre que possível, e na criação de uma listagem sumária do conteúdo das caixas, que chamamos de “índice de caixas”.

Este índice mescla informações de assunto e tipologia documental ao evento relacionado ao contexto de produção. Além do acondicionamento, com a padronização em caixas poliondas horizontais, o que representou uma melhoria no tratamento de conservação e informacional dessa documentação.



Figura 6. Acondicionadores padronizados. © Giselle Rocha / Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo

O levantamento dos eventos relacionados ao contexto de produção dos documentos propiciou a criação de uma cronologia de eventos. Num primeiro momento, coletamos as informações para esta cronologia nos catálogos. Com o tratamento da documentação, as informações passam a vir dos próprios documentos. Isso nos

mostrou uma gama ainda maior de eventos nos quais a Fundação Bienal se envolveu. Listamos todos os eventos nos quais a Instituição teve algum tipo de participação, seja como realizador, colaborador, convidado, apoiador, entre outros. Inclusive, listamos os eventos ou seções de eventos que foram planejados e não foram executados.

A criação desta cronologia foi crucial, pois nos permitiu relacionar a nossa descrição, ainda que sumária, a uma das informações mais importantes para o nosso pesquisador, que é o evento relacionado ao contexto de produção dos documentos. Esta informação é usada no momento da descrição para localizar o documento no espaço-tempo, o que possibilita relacionar e pressupor conteúdos que nem sempre estão presentes na descrição catalográfica. Levando em consideração que a Fundação Bienal é uma Instituição que realiza eventos de arte, a cronologia se configura como uma das fontes de informação fundamentais sobre seu histórico e isso por si só já é objeto de pesquisa.

No momento, a cronologia de eventos conta com 2566 registros, somados eventos principais, seções e subseções desses eventos, quando é o caso.

Plano de classificação e os vocabulários controlados

O trabalho de diagnóstico da documentação textual dos fundos institucionais possibilitou também a criação de

um Plano de Classificação. Este instrumento de pesquisa está em constante atualização, conforme caminhamos no processo de tratamento da documentação. Trata-se de um plano de classificação funcional, que, no momento, conta com 6 Competências, 31 Funções e 612 Tipologias Documentais.

Apesar de estarmos em um Arquivo Histórico, optamos por chamar o nosso instrumento de pesquisa de Plano de Classificação pois ainda estamos em processo de construção de uma Tabela de Temporalidade e os documentos guardados no Arquivo ainda não passaram pelo processo de avaliação. Ainda não há, na Instituição, uma separação entre arquivo intermediário e permanente. Temos apenas a separação entre o que é arquivo corrente, que permanece nas áreas, e o que não é.

Vale ressaltar que este Plano de Classificação é aplicado em toda a documentação de fundos armazenada no Arquivo, pois o nosso acervo foi, ao longo dos anos, dividido nos seus diversos suportes e gêneros: documentos textuais, fotografias, cartazes, plantas etc, como acontece em muitos outros arquivos. Isso, muitas vezes, é feito por questões de acondicionamento, de atendimento à pesquisa ou mesmo por desconhecimento da relação original que os materiais mantinham. O que, infelizmente, provoca processos de dissociação. Ao aplicarmos o plano de classificação em todos os documentos, tentamos trazer novamente o seu contexto, além da possível relação que documentos de gêneros documentais distintos pudessem ter mantido anteriormente.

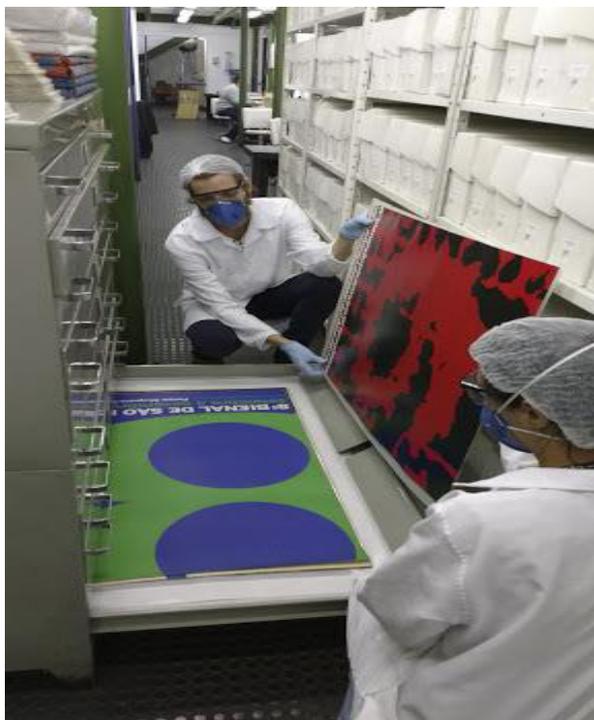


Figura 7. Acondicionamento de cartazes. © Giselle Rocha / Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo



Figura 8. Fotografias em processo de tratamento. © Giselle Rocha / Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo



Figura 9. Documentação audiovisual. © Giselle Rocha / Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo

Outro fator importante no processo de catalogação é a construção dos vocabulários controlados. Os diversos tipos de materiais existentes no Arquivo exigem vocabulários controlados próprios. Intimamente ligado ao plano de classificação, o vocabulário de espécies documentais vem sendo criado e aperfeiçoado ao longo de todo o

tratamento da documentação. Todas as equipes contribuem para sua construção. A documentação iconográfica possui um vocabulário de assunto para a descrição de conteúdo das imagens e a Biblioteca também possui um vocabulário de assunto específico para a descrição de materiais bibliográficos.

Além disso, temos diversas listas de termos controlados. Um dos destaques é a lista hierárquica de locais, que mantém o controle de países, estados (quando é o caso) e cidades, podendo chegar ao detalhamento de localidades de forma pormenorizadas. Um bom exemplo é a relação hierárquica para do Pavilhão Ciccillo Matarazzo. Ele se encontra relacionado no Parque Ibirapuera, este na cidade de São Paulo, que por sua vez está no Estado de São Paulo, no país Brasil. Esta relação pode ser ainda mais especificada se for necessário indicando uma área dentro do Pavilhão. Quando tratamos de eventos de caráter artístico, esta pode ser uma informação bastante valiosa.

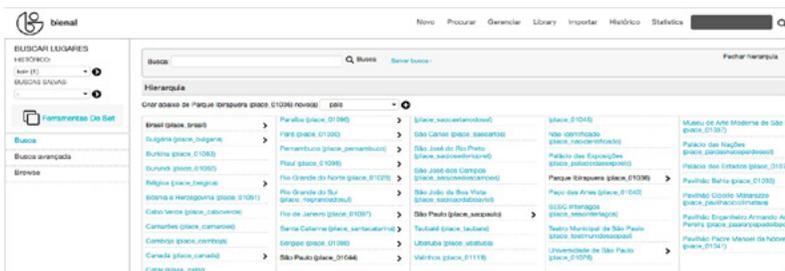


Figura 10. Lista hierárquica de locais.

De forma geral, buscamos que boa parte dos

elementos de descrição sejam controlados, a fim de evitarmos inconsistências.

Estratégias de tratamento e acesso à informação

Todas estas etapas de processamento técnico da documentação, bem como as ferramentas de descrição, fazem parte de uma estratégia de horizontalidade na identificação do acervo. Já havíamos passado por diversos projetos de tratamento em parcelas específicas da documentação, que geraram instrumentos de pesquisa bastante detalhados, mas faltava um conhecimento mais abrangente de toda a documentação armazenada no Arquivo.

Dessa forma, pensamos em um conjunto de informações indispensáveis para o acesso ao conteúdo dos documentos, com base no tipo de informação requisitada pelos pesquisadores, e na identificação mínima a todos os materiais armazenados no Arquivo no menor tempo possível, para que ele pudesse estar rapidamente aberto à pesquisa.

Com isso, conseguimos conhecer todo o acervo e decidir de forma assertiva às ações que serão empregadas. Definindo quais conjuntos documentais precisam de tratamento informacional mais pormenorizado, seja pelo seu volume de acesso bem como pela sua relevância. Quais necessitam de tratamento de conservação levando

em consideração, as variáveis já citadas, de acesso e relevância, como também a de fragilidade dos materiais. Permitindo a maximização dos esforços de tratamento e a melhor aplicação dos recursos disponíveis.

Gestão Documental

Paralelamente a todo a este processo de tratamento da documentação que está armazenada no Arquivo, estamos realizando também a análise da documentação corrente para a implementação de uma política de Gestão Documental na Instituição. Para tanto, estamos trabalhando junto aos colaboradores para definirmos qual a produção corrente de documentos na Fundação Bial, com a intenção de definir um novo Plano de Classificação da documentação e estabelecer uma Tabela de Temporalidade. Dessa forma, será possível definir mais claramente os limites do arquivo corrente, intermediário e permanente, bem como estabelecer os fluxos de transferência e recolhimento destes documentos.

Tudo isso tem sido pensando em consonância com o trabalho que é desenvolvido no Arquivo, para que possamos, por fim, transformar o nosso instrumento de pesquisa em um Quadro de Arranjo. O que nos permitirá delimitar de forma mais clara o arquivo permanente da Instituição e a propor um tratamento informacional e de conservação mais apurado dos documentos definidos como históricos.

Nota sobre a autora

Melânie Vargas

Assistente do Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo

SISTEMA DE GESTÃO DE ACERVOS DOCUMENTAIS DO ARQUIVO BIENAL

Como produzir significado e narrativas de memória com metadados?

Antonio Paulo Carretta | Fundação Bienal de São Paulo | Julho de 2020

Ao pensar sobre eficiência, funcionalidade e a estrutura necessária para um sistema de informação operar como mediador de memórias, parece essencial introduzir uma pergunta: como produzir significado e narrativas de memória com metadados?

A resposta não é simples e exige alguns pontos de reflexão que envolvem: o sistema de gestão adotado; a modelagem de metadados, que permite estrutura e transmissão de significados; os relacionamentos informacionais previstos para ampliar a análise dos dados; o controle terminológico, que permite consistência no tratamento de dados, e os mecanismos de exploração da informação oferecidos pelo sistema.

A partir desses pontos, visando elaborar uma resposta para a indagação proposta, segue um relato

da experiência adquirida pelo Arquivo Bial em seu processo para construção de um repositório arquivístico digital que atue como mediador das memórias da Instituição Fundação Bial de São Paulo.

Sistema de Gestão de Acervos Documentais

Podemos considerar que documentos e ambientes digitais desafiam (técnica e conceitualmente) as habilidades dos arquivos históricos para ações de captura, representação e preservação digital da informação. Consequentemente, este desafio gera debates sobre as diversas formas de registro em ambientes digitais, assim como a natureza desse registro, processos de criação e as medidas que arquivos institucionais empregam para preservar e permitir acesso ao passado. De forma geral, baseados na prática e na pesquisa de padrões e procedimentos, arquivos focam suas aplicações tecnológicas para criação de registros com características imutáveis, integrais, autênticas e permanentes, protegendo assim seu status de evidência e atributo de memória de sua documentação e seu banco de dados (HEDSTROM, 2002).

Considerando esse princípio norteador, sistemas de informação modernos operam com estruturas independentes de interface (back e front-end) e facilitam duas percepções de atuação:

- associada ao tratamento de informação e dedicada aos usuários especialistas, que dominam a linguagem documentária e promovem a gestão do sistema de armazenamento e recuperação de informação (interface de gestão > back-end); além disso, leva em consideração a cadeia produtiva de informação institucional e seus registros de memória.
- relacionada à estrutura para recuperação da informação tratada e dedicada aos pesquisadores de diversos campos do conhecimento; neste caso, a intenção é criar uma sintonia entre o trabalho de documentação e a busca por informações (interface pública > front-end) além de promover a relação passado-presente.

Dentro dessa perspectiva, para o Arquivo Bial estabelecer uma estrutura de gestão sintonizada com os processos da Instituição, considerando o plano de tratamento documental e acervo existente, foi necessária a combinação de padrões (ISAD-G E SPECTRUM⁴⁹) que pudessem descrever um acervo híbrido e, ao mesmo tempo, aderir aos tipos informacionais oferecidos pelo sistema adotado: *CollectiveAccess*⁵⁰.

49 ISAD(G) - General International Standard Archival Description, ou Norma Geral Internacional de Descrição Arquivística; SPECTRUM, norma produzida no contexto legal e profissional do Reino Unido, representa a principal referência internacional para a gestão e documentação de coleções em Instituições culturais, em particular os museus.

50 C.f. <https://www.collectiveaccess.org/> - CollectiveAccess é um software livre

Neste sentido, numa primeira etapa de desenho do projeto, foram desenvolvidos, revisados e testados os modelos de organização de dados, definidos para a customização do sistema, e adequados aos registros de memória dos processos de atividade da Fundação Bienal. Atualmente, estes modelos (Figura 1) possuem os seguintes tipos primários de informações:

> Objetos (ca_objects) – Considerados ativos (físicos, digitalizados ou nato-digitais) dentro da estrutura do sistema. Para esse tipo informacional, a modelagem de dados adotada no Arquivo Bienal foi pensada para descrever e representar duas categorias de informação: documentos e obras de arte.

- A descrição de documentos contém os diversos níveis do plano de classificação e arranjo arquivístico, ou seja, permite uma visão hierárquica completa do acervo desde sua constituição macro (Fundos) até sua menor identificação (documento ou parte de documento). Além disso, considera também descrições avançadas para documentação bibliográfica, iconográfica e audiovisual, que se integram ao modelo proposto.
- No caso da categoria Obras, foi necessário utilizar um modelo apoiado nos padrões mínimos de

e de código aberto desenvolvido para gerenciar e publicar coleções de museus e arquivos. Opera com estrutura relacional e dois principais componentes: um aplicativo de catalogação e gestão de dados e uma plataforma para publicação na Web.

metadados utilizados para descrição de objetos museológicos.

> Entidades (ca_entities) – Modelo definido para descrição de pessoas, grupos de pessoas ou organizações. Fazem parte desse tipo de informação os curadores, artistas, patrocinadores, editores e outros indivíduos de diversas áreas envolvidos com os eventos realizados pela Bienal e indicados na documentação existente no arquivo.

> Ocorrências (ca_occurrences) - Eventos ou “acontecimentos” que compõem a memória de exposições da Bienal. Este tipo informacional permite descrever as ocorrências de atividades realizadas pela Instituição, assim como retrata as estruturas hierárquicas presentes na organização de um grande evento, composto por várias partes, como núcleos, salas, palestras ou configurações relacionadas e imaginadas pelas curadorias.

Cada um desses tipos primários exigiu a criação e agrupamento de metadados que pudessem oferecer, além de entradas suficientes para descrição de documentos, obras, pessoas e eventos, detalhes dos contextos históricos e relacionamentos entre os dados catalogados.

| DOCUMENTO | OBRA | ENTIDADE | EVENTO |
|--|-----------------|------------------------|-------------------------|
| Identificação | Identificação | Informação básica | Informação Básica |
| Contextualização, conteúdo e estrutura | Relacionamentos | Informações adicionais | Artistas Relacionados |
| Condições de acesso e uso | Mídia | Contato | Obras Relacionadas |
| Fontes relacionadas | Links | Relacionamentos | Documentos Relacionados |
| Estado geral de conservação e notas | Sumário | Mídia | Lugares Relacionados |
| Controle de descrição | Log | Palavras-chaves | Eventos Relacionados |
| Pontos de acesso e indexação de assuntos | | Links | Palavras-chave |
| Mídia | | Sumário | Mídia |
| Gestão de direitos, acesso e manuseio | | Log | Links |
| Administração do registro | | | Sumário |
| Descrição avançada (documentos iconográficos) | | | Log |
| Descrição avançada (documentos audiovisuais) | | | |
| Descrição avançada (documentos bibliográficos) | | | |
| Links | | | |
| Sumário | | | |
| Log | | | |

Figura 1. Tipos informacionais adotados no sistema de gestão documental do Arquivo Bienal

Dados e Relacionamentos

O uso de metadados, padrões e formatos apropriados são pilares da estruturação de um sistema de gestão e recuperação de informação. No entanto, são as conexões e relações adicionais entre metadados que expandem os vínculos de informação existentes em um repositório digital.

Considerando esse panorama, um dos principais aspectos do sistema escolhido pelo Arquivo Bienal, o *CollectiveAccess*, é sua capacidade de criar relacionamentos entre registros documentais. Ao criar um registro, você provavelmente deseja evidenciar relacionamentos importantes. Por exemplo, no processo de curadoria e desenvolvimento de uma exposição de arte, estes relacionamentos podem ocorrer em diversos contextos, como produção, autoria, participação em eventos, premiações, patrocínios etc.

Exemplificando esta aplicação, ao criar um registro de Obra você precisa incluir também os relacionamentos com alguma Entidade (relação de autoria) e determinado Evento (relação de participação). Para fazer isso, na ficha de entrada de dados da Obra existem campos que permitem essas relações entre registros (Entidade ou Evento) e espelham, automaticamente, os dados inseridos em seus campos correspondentes nos tipos informativos relacionados. Veja diagrama abaixo (Figura 2): ao inserirmos um dado no campo Artista/responsável pela criação, usando a relação “autoria”, este dado aparece automaticamente no campo Obras relacionadas da ficha de Entidade (Figura 3).

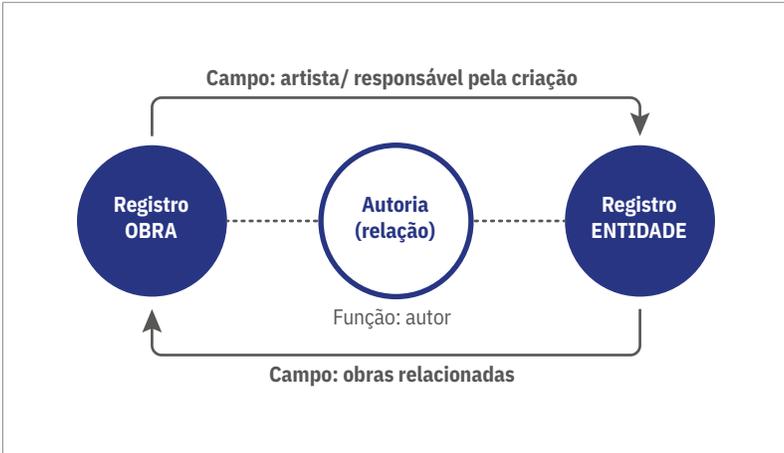


Figura 2. Diagrama de relacionamento de dados

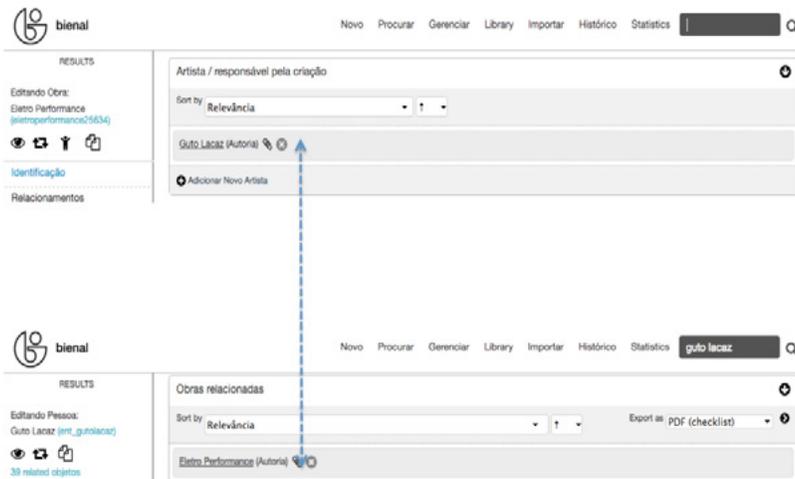


Figura 3. Relação de autoria: Entidade \rightleftharpoons Obra

Nessa ação você estabelece vínculos com outros registros e define que tipo de relacionamento

informativa é necessário: autoria, participação, premiação, edição, assunto etc.

Esta estrutura digital pode favorecer interpretações e argumentos históricos, bem como ampliar a relação com outros documentos, como áudios, vídeos e imagens. Entretanto, para manter consistência na linguagem descritiva, os termos aplicados precisam ser controlados por listas e vocabulários.

Estrutura terminológica: Listas e Vocabulários

É essencial que um sistema de gestão de informação possua instrumentos de padronização e consistência do tratamento documental. Embora seja comum cada Instituição produzir suas listas de controle e desenvolver vocabulários próprios e específicos para tratamento da documentação, o sistema adotado pelo Arquivo Bial permite duas dinâmicas: a importação de listas externas padronizadas, bem como oferece estrutura e autonomia para criação de listas ou vocabulários institucionais independentes, de acordo com seu modelo e vinculados aos campos adotados.

As listas controladas e vocabulários (Figura 4) são compostos por valores que podem ser organizados e manipulados para atender especificações diversas, por exemplo: atribuir dimensões; idiomas; suportes; formatos; gêneros e espécies documentais; prêmios; eventos,

nomes de pessoas; lugares, assuntos, atributos de conservação etc.

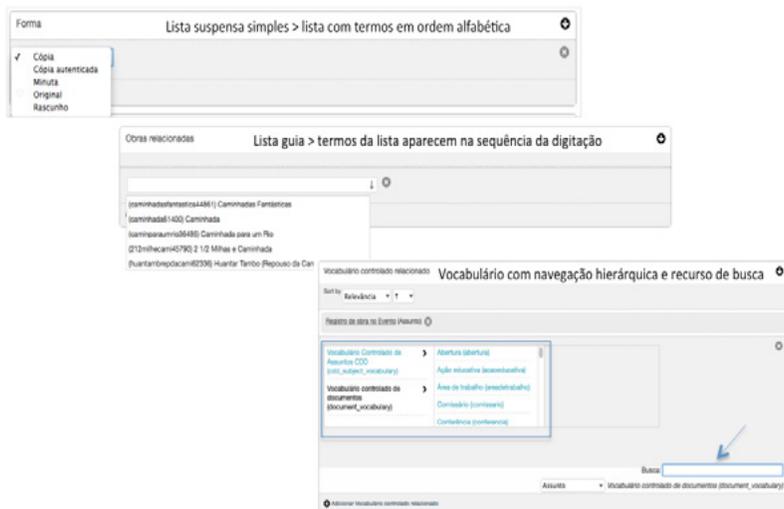


Figura 4. Estrutura de listas e vocabulário

Aplicadas nos formulários para entrada de dados, as listas funcionam como pontos para acesso aos dados contidos em sua estrutura. Cada dado existente na lista é um mini registro que pode ser editado e ajustado de forma independente. Dessa forma, qualquer atualização ou ajuste terminológico se reflete imediatamente no processo de tratamento documental.

Esse processo de controle terminológico é complexo e no Arquivo Bial, visto que a dinâmica de atualização é rápida, constante e determinada pelo tratamento da documentação, atualmente são utilizadas mais de 50 listas de controle e dois vocabulários para aplicação em

documentos bibliográficos e iconográficos. No geral, entre listas ativas e inativas, o sistema possui mais de 8 mil termos. Embora as listas tenham finalidades diferentes, algumas possuem caráter mais administrativo, em sua maioria as listas e vocabulários compõem o processo de descrição arquivística usando princípios de linguagem documentária para atingir consistência, confiabilidade e precisão na organização da informação dentro do sistema.

Todo esse esforço de controle permite mais precisão na recuperação de informações contidas no repositório. Seu impacto pode não ser tão evidente, mas repercute diretamente na capacidade da interface para exploração de dados.

Exploração de Dados: Formulários de Pesquisa e Displays⁵¹

Interfaces articuladas com a pesquisa, relatórios de análise, visualizações e resultados com base em expressões de busca e recursos avançados para filtrar informação. Esse conjunto de elementos pode facilitar diálogos historiográficos e a comunicação entre pesquisadores e bases de dados textuais. Portanto, esses requisitos de recuperação da informação são essenciais ao escolher

51 Displays são estruturas de visualização de dados que podem ser customizadas para apresentação em resultados de pesquisa e relatórios. Este recurso permite exibir o conteúdo de campos selecionados ou extrair dados com formatação de estilo.

de um sistema de gestão de informações. Por exemplo, o *CollectiveAccess* oferece quatro tipos de busca (Figura 5):

- Busca Rápida (QuickSearch) > Permite realizar busca ampla em todo banco de dados.
- Busca Simples > Permite uma busca rápida em qualquer campo do tipo informacional selecionado.
- Busca avançada > Utiliza um formulário de pesquisa predefinido para busca em campos específicos.
- Navegação (Browse) > Permite buscar informações por observação, navegando pela estrutura de organização da informação proposta no sistema ou também por meio de filtros / facetas predefinidas.

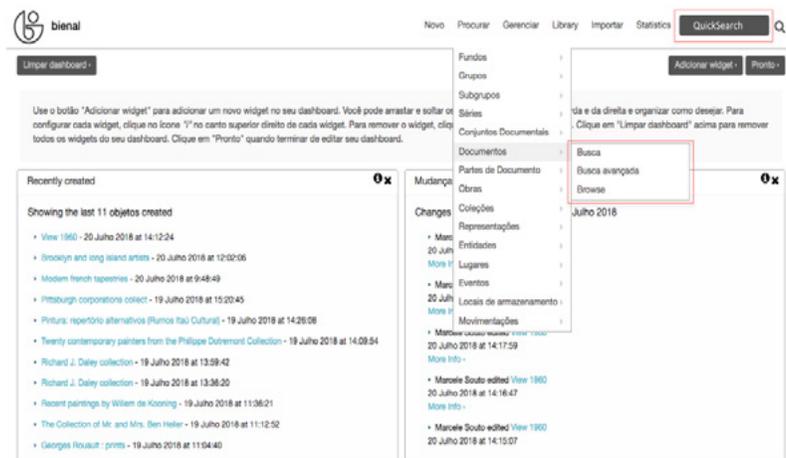


Figura 5. Recursos de busca

Além disso, o sistema oferece autonomia e flexibilidade para explorar e gerar diferentes exibições de dados no resultado de pesquisa, o que permite ao pesquisador ampliar sua perspectiva de análise sobre as informações contidas no repositório.

Para essa funcionalidade, existem estruturas que permitem a configuração personalizada de formulários avançados de busca ou displays (Figura 6) definidos para gerar relatórios de apresentação dos dados. O princípio de operação desses elementos tem fundamento semelhante. Tanto para busca, por meio da configuração dos campos de um formulário avançado, como para exibição dos dados, por meio da elaboração de displays e seus itens, os elementos de escolha são os metadados que compõem o sistema.

Occurrence Related entidades (*Cartaz*)

Label
Cartaz

Display format
`^ca_entities.preferred_labels`
`</br>`
`(^ca_entities_x_occurrences.ocorrencexentity_entityrol`
`e)`

Restrict to relationship types
relationship types
arquitetura/arquitetura
arquivo/arquivo
assessoria/assessoria
assistente/assistente
cartaz/cartaz

Restrict to types
Grupo de pessoas
Instituição
Não definido
Pessoa

Delimiter
;

Sort using

Show hierarchy?

Remove first items from hierarchy?
0

Order hierarchy
top first

Maximum length of hierarchy
0

Hierarchical delimiter
→

Figura 6. Formatação de display

Esses aspectos funcionais do sistema, que permitem extrair informações, também transferem aos metadados a capacidade de produzir significados e, portanto, para pensar uma estrutura de interface precisamos entender alguns pontos que podem ser explorados por análise textual e histórico-cronológica, análise de relações de informação, análise espacial, questões valorativas e a visualização de resultados (ROBERTSON; MULLEN, 2017). Em resumo:

- análise textual histórica é usada para visualizar descontinuidades e periodizações de um acervo.
- análise de relações explora o relacionamento entre pessoas, lugares e outros objetos, traçando padrões para enxergar redes de relacionamento dentro de um contexto histórico e informacional.
- análise espacial, diferente do simples processo de mapear, considera o papel do espaço geográfico no processo histórico, ou seja, como um lugar ou uma região pode favorecer a identificação de específicos contextos históricos e culturais.
- questões valorativas estão centradas na gestão documental datificada, ou seja, baseadas no processo de transformação das fontes de pesquisa em dados, e na transparência obtida em procedimentos de categorização, anotações e associações usadas para reduzir ambiguidades e incertezas.
- sobre a visualização de informação, podemos dizer que muito do trabalho histórico em ambiente digital toma forma através da exploração visual de dados, que revela conhecimento, permite interatividade, combinações e desdobramentos informacionais para expansão da escala de análise dos pesquisadores.

É evidente que existem outros pontos de reflexão, como configurações que favoreçam a segurança do sistema, ferramentas de revisão, reuso dos dados ou recursos

de preservação digital. No entanto, coube nesse relato estabelecer algumas relações sobre atributos dos repositórios digitais institucionais para vivificar a memória institucional com dados abertos e recursos de recuperação e conectividade de informação.

Por fim, respondendo à pergunta que norteou esse relato, podemos dizer que metadados são base para construção de um sistema de narrativas digitais de memória. Entretanto, estas narrativas adquirem visibilidade na interface pública (front-end) quando, apoiados na modelagem do sistema de gestão, integram ferramentas que permitem maior liberdade para formular expressões de pesquisa e, desta forma, amplificam a conexão de dados e a interpretação de registros documentais.

Referências

ROBERTSON, Stephen; MULLEN, Lincoln (orgs.). **Digital History and Argument**. Roy Rosenzweig Center for History and New Media, 2017. Disponível em: <<https://rrchnm.org/argument-white-paper/>> Acesso em 19 jun. 2020.

HEDSTROM, M. Archives, Memory, and Interfaces with the Past. **Archival Science**, n.2, 2002. Disponível em: <<https://doi.org/10.1023/A:1020800828257>> Acesso em 15 jun. 2020.

Nota sobre o autor

Antonio Paulo Carretta

Doutorando em Ciência da Informação pelo PPGCI da ECA-USP, desenvolve estudo sobre infoativismo na linha de pesquisa Apropriação Social da Informação. Mestre em Ciência da Informação e graduado em Biblioteconomia pela Universidade de São Paulo. Possui também extensão em Gestão do Conhecimento pela Fundação Getúlio Vargas. Experiência nas áreas de Comunicação e Ciência da Informação, com ênfase em ambientes digitais. Especialista em organização e recuperação de informação, possui foco acadêmico e profissional no ponto de conexão entre pessoas, tecnologias e informação. Atualmente é assessor do Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

ITAÚ CULTURAL: PESQUISA, PRODUÇÃO E DIFUSÃO DE INFORMAÇÕES SOBRE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS⁵²

Tânia Francisco Rodrigues | Núcleo de Enciclopédias do Itaú Cultural

Introdução

O Itaú Cultural foi criado em 1987, com a proposta de desenvolver um projeto cultural denominado Informática e Cultura que tinha por objetivo a utilização da informática como suporte tecnológico para os processos de difusão artística e cultural⁵³. À época, tratava-se de um empreendimento inédito, devido às suas características inovadoras e à tecnologia empregada. Na inauguração do

52 Texto originalmente publicado em I Seminário Serviços de Informação em Museus, realizado pela Pinacoteca do Estado de São Paulo nos dias 25 e 26 de novembro 2020.

53 INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. Projeto Cultural n° 002/0. Informática e Cultura. São Paulo: Itaú Cultural, 1987. (datilografado)

ICI, Olavo Setubal declara a missão da instituição:

“O Instituto Itaú Cultural tem por missão fomentar, articular e difundir ações que contribuam para o conhecimento, produção e distribuição dos bens culturais, especificamente das artes, no Brasil, enfatizando a utilização de novas tecnologias para ampliar a circulação e o acesso a estes bens, colaborando assim com o processo de participação social.”

O projeto recebeu o nome de Banco de Dados Informatizado e apresentava os seguintes eixos norteadores:

- Utilizar a informática como suporte tecnológico aos processos de difusão artística e cultural;
- Estimular e incentivar a criação artística e cultural com a utilização da informática, recursos óticos e eletrônicos;
- Instituir programas educacionais voltados às novas tecnologias oferecidas à arte e à cultura

Considerando as atividades realizadas pelo Itaú Cultural atualmente e os princípios que fundamentaram sua criação, a saber, a divulgação e o “consumo” da arte e da cultura do Brasil por meio de ações de longo prazo, o trabalho de preservação da memória desenvolvido no instituto consiste na atualização de conteúdos e na busca de outras formas, metodologias e tecnologias para a disseminação e para o acesso dessas informações. A pesquisa atual do Itaú Cultural, sua produção (conhecimento e informação) e sua maneira de conduzir as atividades, no

dia a dia, englobam necessariamente as realizações do passado.



Fig. 1. [*Ilha de Informação*], ca. 1995. Reprodução fotográfica, autoria desconhecida/Itaú Cultural

A limitação técnica apresentada pela estrutura de ilhas de informação, entretanto, prejudicava o atendimento da grande demanda de público.

O primeiro recorte temático, na criação base de dados, foi a pintura brasileira, que serviu de parâmetro para as áreas de fotografia, literatura e tridimensionalidade, com as adaptações necessárias a cada uma delas. O trabalho era desenvolvido com o acompanhamento de consultores que orientavam o processo de pesquisa e produção de conteúdo.

A implementação dos outros recortes temáticos foi realizada como mostrado no quadro abaixo:

| Áreas | Início de atividade |
|--|---------------------|
| Módulo Pintura/Setor Pintura no Brasil | |
| - Pintura no Brasil, Séculos XVI, XVII e XVIII (Barroco) | 1989 |
| - Pintura no Brasil, Séculos XIX e XX | ca.1994 |
| Módulo Fotografia | |
| - Memória Fotográfica da Cidade de São Paulo (1860 a 1995) | 1991 |
| - Fotografia no Brasil, Séculos XIX e XX (1860 a 1998) | 1997 |
| Módulo Tridimensionalidade | 1998 |
| Módulo Literatura/Setor Poesia Brasileira | 1993 |
| Módulo Aviação | 1996 |
| Módulo Ferrovia (pesquisa iniciada, mas não finalizada) | x-x-x-x |

No princípio de sua história, o Itaú Cultural trabalhou em duas vertentes⁵⁴. Na primeira, dedicou-se à realização de um produto que apresentou a arte brasileira a partir da utilização de tecnologia de ponta – de forma pioneira, lançou bancos de dados sobre pintura, literatura e memória fotográfica da cidade de São Paulo, entre outros, com textos e imagens digitais. Ao mesmo tempo, concebeu séries de vídeo – recurso complementar, fácil e prático que pôde ser utilizado em larga escala para divulgar os conteúdos sobre a arte brasileira, como o panorama histórico, os aspectos da cultura brasileira, os encontros etc. nas escolas e nos domicílios. ▶

Foi a primeira Instituição na cidade de São Paulo a ter uma imagem digitalizada, a obra *Apóstolo São Paulo*, 1869, de Almeida Júnior.

Tanto os bancos de dados quanto as séries de vídeo

54 MOREIRA, Roberto. Relatório institucional de 2003. (manuscrito)

não se esgotaram nas suas formas originais. Através da história do Instituto, esses “produtos” foram reelaborados, incorporando a evolução da tecnologia e o aperfeiçoamento metodológico. O princípio fundamental, relacionado à difusão de informações sobre arte, no entanto, continuou presente nos novos modelos.

Os bancos de dados, que estavam disponíveis em estações de consultas locais – chamadas “ilhas de informação”⁵⁵ e tornadas públicas em 1989 –, passaram a constituir uma enciclopédia virtual a partir de 2001, disponível na internet. A convergência natural das mídias realizou o desejo de ampliação do acesso, presente desde o princípio da atuação do Itaú Cultural, mas não disponível no momento de criação do projeto. A enciclopédia virtual é um desdobramento dos bancos de dados e da opção pelo aproveitamento das possibilidades das novas tecnologias. Portanto, ela contém a memória fundamental dos projetos que inauguraram o instituto.

Para uma melhor compreensão, segue uma breve descrição de todo o processo de trabalho desenvolvido ao longo desses anos.

55 Centro de Informática e Cultura (CIC) – espaço com “ilhas de informação” e área com auditórios para toda a programação do ICI, que incluía cinema, vídeos, exposições e workshops (São Paulo e Campinas); Núcleo de Informática e Cultura (NIC) – espaço administrados pelo ICI com “ilha de informação” e área de programação de vídeo, palestras e exposições; **Unidade de Informática e Cultura (UIC)** – “ilhas de informação” permanentes instaladas em instituições culturais e educacionais, por meio de convênio, ou itinerantes que funcionavam por tempo determinado em várias cidades brasileiras.

- **Formação de banco de dados cultural.** Devido à amplitude do universo considerado, o banco de dados foi direcionado aos setores específicos da cultura e da arte, através do estabelecimento de módulos prioritários definidos e desenvolvidos por meio de consultoria com especialista das áreas. As informações estavam disponíveis na forma de texto e imagem, possibilitando consultas imediatas e simultâneas sob múltiplos enfoques, por meio de sistemas de indexação, desenvolvidos especialmente para o projeto. O acesso ao banco de dados era efetuado através de equipamentos como vídeos, leitoras de microfilme, microcomputadores, sistemas de som e copiadoras de textos, que permitiam a obtenção das informações e sua reprodução com qualidade.
- **Instituição de programas educacionais.** Pretendia-se difundir e desenvolver programas educacionais, visando à formação e capacitação de usuários para utilização dos recursos tecnológicos disponíveis no Centro de Informática e Cultura. Em paralelo, foram desenvolvidos programas para formação de monitores e instrutores, encarregados da operação do próprio centro.
- **Acesso descentralizado.** O acesso às informações disponíveis no banco de dados era feito diretamente no Centro de Informática e Cultura,

em São Paulo e Campinas, nas unidades distribuídas em algumas cidades brasileiras e em algumas das Itaú galerias. Foram estabelecidos convênios com entidades, como universidades, museus e escolas.

Em 1988, foi criado um grupo de bibliotecários com experiência em diferentes áreas das artes⁵⁶ ligado ao Itaú Cultural, à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (FAU/USP), ao Museu Lasar Segall, à Biblioteca Mario de Andrade e ao Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp). Esse grupo desenvolveu um Vocabulário Controlado em Arte.

Esse vocabulário tinha como objetivo “servir às bibliotecas e centros de documentação de arte dos países de língua portuguesa como instrumento de processamento e recuperação das informações contidas nos mais variados tipos de documentos bibliográficos que integram seus acervos”.⁵⁷ A finalidade do vocabulário era essencialmente prática e ele deveria ser encarado como um instrumento para obtenção e recuperação de

56 Integraram o grupo: Izabel Cristina Filgueiras de Almeida (ICI/Masp), Leda Amélia Bicalho (ICI), Marcia Ippolito Bueno de Camargo (ECA/USP), Maria Angela Marques (FAU/USP), Maria Cecília Soubhia Natali (Museu Lasar Segall), Maria Rita Lana (Biblioteca Mario de Andrade), Monica Inês Aliseris Riba de Garcia (Museu Lasar Segall) e Muriel Scott (ICI), sob a coordenação de Maria Cristina Barbosa de Almeida (consultora do ICI).

57 INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. Vocabulário Controlado de Arte. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, jul. 1992.

informação. Foi pensado inicialmente para uso em sistemas informatizados.

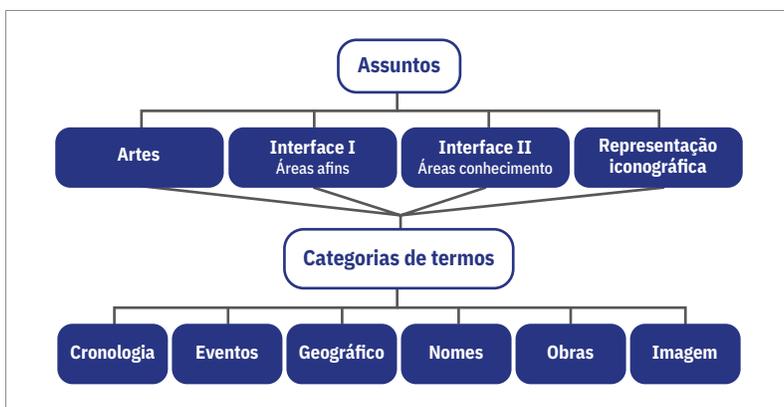
Em 1992, foi finalizado o primeiro Vocabulário Controlado de Arte do Itaú Cultural, que serviu de ponto de partida para o trabalho de reestruturação das bases de dados, em 1998, proporcionado pelos novos recursos tecnológicos. Com a diversificação das atividades do instituto e de suas áreas de interesse, houve também uma necessidade de ampliação de áreas e termos do vocabulário.

Durante o processo de pesquisa e levantamento de linguagens na área da arte, observou-se que não existiam muitos vocabulários estruturados, especialmente no Brasil. A experiência do Itaú Cultural, então, se deu no contato com instituições estrangeiras, como o Instituto J. Paul Getty, que desenvolveu uma metodologia especial para estruturar diversos vocabulários, o Getty Vocabulary Program, dentre eles: o Art & Architecture Thesaurus Brower (AAT); a Union List of Artists Names (Ulan); e o Getty Thesaurus of Geographic Names (TGN). Todas as experiências foram importantes para o conhecimento das metodologias empregadas na construção de vocabulários, da abordagem e das normas utilizadas. A partir daí pôde-se aproveitar alguns recursos, absorver métodos e adotar normas adequando-as à realidade e ao escopo do Itaú Cultural.

O objetivo principal do vocabulário, desenvolvido pelo instituto, era a reunião e controle de termos específicos da arte brasileira, com recorte definido para a

arte contemporânea e a modalidade “arte e tecnologia”. Foram incorporados também termos do universo das artes, relativos à estética, à história da arte, à teoria e à crítica de arte, indispensáveis à contextualização do objeto estudado.

Os termos foram reunidos em quatro recortes metodológicos (conforme diagrama abaixo), classificados de acordo com a afinidade conceitual com o universo das artes e a atuação do Itaú Cultural e suas finalidades.



Ao mesmo tempo, foram elaboradas as seguintes bases de dados: *catálogo de nomes* (pessoas e instituições), *geográfico*, *catálogo de eventos*, *banco de obras* e *banco de imagens e assuntos*, que, com funcionamento integrado, permitiriam o controle e a utilização de dados nas diversas áreas de atuação da instituição: elaboração de produtos, relações institucionais, relação com público e fornecedores etc.

Relação bases e produtos

As bases de dados, por oferecerem informações de forma organizada e submetidas à pesquisa, permitem que seu conteúdo seja aplicado nos mais variados produtos de caráter informativo e, até mesmo, reflexivo.

Atualmente, no Instituto, os produtos que mais se beneficiam das informações existentes nas bases são as enciclopédias de artes visuais, literatura e teatro. A publicação de livros, catálogos e produção de eventos institucionais também se beneficiam dessas bases.

Em 1997, houve uma alteração na política institucional, e o interesse voltou-se para a arte brasileira contemporânea. Assim, as bases de dados de aviação, ferrovia e memória fotográfica da cidade de São Paulo foram desativadas. Eventos, eixos curatoriais, publicações, exposições etc. passaram a ser priorizados, e a pesquisa para os bancos de dados foi temporariamente interrompida.

Com o surgimento da internet, o instituto iniciou estudos para disponibilizar o Banco de Dados no ambiente virtual. Decidiu-se que a melhor maneira de apresentar o conteúdo atualizado das bases de dados, devido aos seus recursos, era no formato de uma enciclopédia.

A primeira enciclopédia foi lançada em abril de 2001, dedicada às artes visuais. Na sequência, foram lançadas a de teatro, em 2004, e as de literatura e arte e tecnologia, em 2007.

Ao longo desses 33 anos, o Itaú Cultural catalogou

91.616⁵⁸ nomes (artistas, curadores, críticos etc.) e 64.474⁵⁹ eventos (exposições de artes visuais e espetáculos de teatro). No caso da base de nomes, são coletadas as seguintes informações: as diversas grafias do nome, as datas de nascimento e morte (dia, mês e ano), os locais de nascimento e morte (cidade, estado, país), as habilidades artísticas; e na base de eventos: as diversas grafias do nome, as datas de início e fim do evento (dia, mês, ano), os locais de realização do evento (cidade, estado, país), a instituição onde foi realizado, o nome dos participantes (indica-se também o tipo de participação: artistas, curadores, atores, diretores, autores, figurinistas, coreógrafos, cenógrafos etc.), prêmios e, no caso dos espetáculos de teatro, o nome da personagem. Em ambas as bases, são também registradas as fontes utilizadas na pesquisa.

Referências

BACA, Murtha (ed.). *Introduction to art images access: issues, tools, standards, strategies*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2002.

BACA, Murtha (ed.). *Introduction to metadata*. 2ª ed. Los Angeles, Getty Research Institute, 2008.

HARPRING, Patricia. *Controlled vocabularies: terminology for art, architecture, and other cultural works*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2010.

58 Números atualizados em novembro de 2020

59 Números atualizados em novembro de 2020

INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. Projeto Cultural nº 002/0. Informática e Cultura. São Paulo: Itaú Cultural, 1987. (datilografado)

INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. *Vocabulário controlado de arte*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, jul. 1992.

THE GETTY RESEARCH INSTITUTE. Getty Vocabularies. Disponível em: <<http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/index.html>>. Acesso em: 2 set. 2010.

Nota sobre a autora

Tânia Francisco Rodrigues

Gerente responsável pelo Núcleo de Enciclopédias do Itaú Cultural. Este texto foi escrito em colaboração com Selma Cristina da Silva (gerente responsável pelo Centro de Documentação e Referência e pelo Observatório Itaú Cultural) e Ivon L. Piccoli dos Santos (coordenador do Núcleo de Enciclopédias).

2. Legislações

O DOMÍNIO PÚBLICO NO DIREITO AUTORAL BRASILEIRO

Uma obra em domínio público

Sérgio Branco | Editora Lumen Juris | Rio de Janeiro
2011

Esta obra encontra-se em domínio público pela vontade de seu autor. Nesse sentido, o autor expressamente renuncia, irrevogavelmente e em âmbito mundial, a todos os seus direitos patrimoniais e antecipa os efeitos do domínio público sobre seus direitos morais, na extensão permitida por lei.

Em razão do ingresso desta obra em domínio público, você pode, independentemente de outra autorização ou do pagamento de qualquer valor:

- Copiá-la e distribuí-la, integral ou parcialmente;
- Explorá-la economicamente;
- Modificá-la, criando obras derivadas.

Em qualquer hipótese de utilização, a autoria da obra original deverá ser devidamente informada.

1. Distinção do domínio público no direito administrativo

Apesar de esta ser uma tese de direito civil, que trata do instituto do domínio público no âmbito do direito autoral, julgamos relevante fazer menção breve, neste tópico, ao domínio público do direito administrativo, de modo a explicitar as diferenças entre um e outro. A relevância decorre de dois aspectos: em primeiro lugar, para que se fique evidenciado que apesar de serem institutos homônimos guardam entre si imensas distinções; em segundo lugar, porque da análise do domínio público em direito administrativo, alguns conceitos nos serão úteis quando da discussão acerca da natureza jurídica do domínio público no direito autoral.

Uma vez que nossa pretensão aqui é meramente incidental, não nos aprofundaremos em questões típicas do direito público. Vamos nos ater apenas a algumas considerações sobre determinadas facetas do direito administrativo que tangenciam o direito civil⁶⁰, tais como a disciplina dos bens públicos.

Quanto aos bens públicos, o CCB aponta, em seu art. 99, a forma como podem ser classificados. *In verbis*:

60 “Há a costumeira controvérsia sobre o entorno da disciplina, se deveria ser feita pelo Direito Civil ou pelo Administrativo e Constitucional. A unificação traz a benesse de sistematizar a matéria, já que a teoria liberal da propriedade e seu regime não se diferem tanto nas duas esferas. Um ponto negativo é o encerro da questão dentro do direito privado, o que retiraria as minúcias necessárias à organização da esfera pública”. GAMA, Guilherme Calmon Nogueira da. **Direito Civil – Parte Geral**. São Paulo: ed. Atlas, 2006; p. 116.

Art. 99. São bens públicos:

I – os de uso comum do povo, tais como rios, mares, estradas, ruas e praças;

II – os de uso especial, tais como edifícios ou terrenos destinados a serviço ou estabelecimento da administração federal, estadual, territorial ou municipal, inclusive os de suas autarquias;

III – os dominicais, que constituem o patrimônio das pessoas jurídicas de direito público, como objeto de direito pessoal, ou real, de cada uma dessas entidades. Parágrafo único. Não dispendo a lei em contrário, consideram-se dominicais os bens pertencentes às pessoas jurídicas de direito público a que se tenha dado estrutura de direito privado.

Nos artigos subsequentes, o CCB determina que os bens de uso comum do povo e os de uso especial são inalienáveis, enquanto conservarem a sua qualificação (art. 100). Já os bens dominicais podem ser alienados (art. 101), pois como esclarece o parágrafo único acima transcrito, bens dominicais são aqueles a que se tenha dado estrutura de direito privado.

Para José Cretella Jr., ao analisar-se a denominação *bens públicos*, há que se verificar que “[o] atributo *público* significa, numa primeira acepção, *do ‘Público’, do Estado, estatal, da Administração*, quando aparece, por exemplo, na expressão *serviço público* (=serviço desempenhado pelo Estado)”. Já numa segunda acepção, deve significar “*para o ‘público’, para o povo, para o administrado*”. Ou seja, “*bem público* é o que, sendo do domínio do Estado, serve

de qualquer maneira aos interesses públicos”⁶¹. “Quanto à locução *domínio público*”, para Odete Medauar “significa o conjunto de bens públicos, incluindo todos os tipos. Em ordenamentos estrangeiros, em especial no francês e no italiano, os vocábulos domínio ou domínio público abrangem somente dois tipos de bens públicos, os de uso geral do povo (exemplo: ruas, praças) e os bens empregados no serviço público (exemplo: prédio de uma escola pública)”. Segundo a autora, “[t]ais ordenamentos utilizam a expressão *domínio privado* do Estado para designar os bens destinados ao uso direto da própria Administração, que podem ser mais facilmente alienados; embora autores brasileiros também empreguem essa expressão, parece que gera confusão, levando a supor que o Estado teria um domínio privado, o que é incorreto (...)”⁶².

Diante de tal definição, percebe-se, portanto, que o domínio público de que trata este trabalho não se confunde, em hipótese alguma, com o domínio público do direito administrativo⁶³. Afinal, o domínio público para o direito autoral significa o conjunto de bens que não mais têm seus aspectos patrimoniais, nem parte dos morais, submetidos ao monopólio legal – quer por decurso

61 *Grifos no original*. CRETELLA Jr., José. **Tratado do Domínio Público**. Rio de Janeiro: Forense, 1984; pp. 18-19.

62 *Grifos no original*. MEDAUAR, Odete. **Direito Administrativo Moderno**. São Paulo: ed. Revista dos Tribunais, 2005; p. 274.

63 Segundo Stéphanie Choisy, o termo “domínio público”, aplicável ao direito autoral e ao direito administrativo com características distintas seria, em razão disso, um termo polissêmico de justaposição. CHOISY, Stéphanie. **Le Domaine Public en Droit d'Auteur**. Cit.; p. 165.

de prazo, quer por qualquer dos outros motivos a que iremos nos referir ao longo deste trabalho, de modo que fica livre a qualquer pessoa fazer uso da respectiva obra, independentemente de autorização.

Uma diferença evidente entre o domínio público no direito autoral e seu homônimo do direito administrativo é que o primeiro não se encontra regido por normas de direito público. Além disso, outra diferença reside no fato de que, no primeiro, é impossível sua apropriação por terceiros em decorrência de autorização estatal (em regra, e a bem da verdade, essa impossibilidade é absoluta). Já o bem em domínio público no direito administrativo poderá, em certas circunstâncias, ser *desafetado*.

Segundo Carvalho Filho, “pode conceituar-se a *afetação* como sendo o fato administrativo pelo qual se atribui ao bem público uma destinação pública especial de interesse direto ou indireto da Administração. E a *desafetação* é o inverso: é o fato administrativo pelo qual um bem público é desativado, deixando de servir à finalidade pública anterior”⁶⁴.

Ocorrendo a desafetação, muda a classificação jurídica do bem e assim as possibilidades de sua destinação. Por exemplo, um bem de uso especial que passasse pelo fenômeno da desafetação se tornaria um bem dominical, podendo, como consequência, ser alienado a terceiros.

Apesar de sob determinadas circunstâncias haver

64 *Grifos no original*. CARVALHO FILHO, José dos Santos. **Manual de Direito Administrativo**. Cit.; p. 854.

uma reapropriação dos direitos autorais antes em domínio público, o fenômeno é em tudo distinto do processo de desafetação porque podem vir a passar os bens públicos, como se verá no terceiro capítulo desta tese.

1.1 Fundamentos para o domínio público

1.1.1. Razões sociais

O ser humano sempre criou. Desde as “Vênus Esteatopíguas”, que datam de 40.000 a.C., até o último *tweet*, o ser humano sempre sentiu uma irrefreável vontade de se expressar⁶⁵. É evidente, entretanto, que a criação do ser humano não é fruto de geração espontânea: toda a cultura, de todos os lugares e épocas, é reflexo das circunstâncias. Assim é que “pode-se dizer que a cultura é algo sempre inacabado, assim como é sempre inconcluso um *software* aberto. Em outras palavras: a cultura consiste em um estar-se-fazendo eterno. *Mutatis mutandis*, é possível parafrasear a máxima de Lavoisier: na cultura, nada se perde, tudo se transforma. (...) Portanto, todo criador intelectual age ‘refazendo tudo’, como escreveu Gilberto Gil, em 1975, em sua obra lítero-musical *Refazenda*. Toda criação é, de certo modo, uma derivação”⁶⁶.

65 Nesse sentido, retomamos a célebre afirmação de Fernando Pessoa, que disse: “a literatura, como toda a arte, é uma confissão de que a vida não basta”.

66 MORAES, Rodrigo. *Por que obras Protegidas pelo Direito Autoral Devem Cair em Domínio Público? Direitos Autorais – Estudos em Homenagem a Otávio Afonso dos Santos*. São Paulo: ed. Revista dos Tribunais, 2007, p. 305. O autor comenta

Durante muitos séculos, a criação a partir de obras alheias não causou maiores especulações sociais ou jurídicas. Era um fato. Até a invenção da prensa mecânica por Guttemberg, no século XV, todas as obras literárias eram copiadas e anotadas manualmente – e a cópia e os comentários a elas apostos eram vistos como uma forma de difundir o conhecimento. Além disso, Shakespeare escreveu *Medida por Medida* sem se preocupar com violação dos direitos à peça Elizabetana *Promos e Cassandra*, escrita cerca de vinte e cinco anos antes de sua própria obra e na qual se inspira. Nem tampouco Milton se indagou se estaria violando direitos autorais do Velho Testamento ao escrever sua obra-prima *Paraíso Perdido*⁶⁷.

No entanto, sempre que o ser humano atravessou uma revolução tecnológica (o advento da imprensa no século XV, a revolução industrial dos séculos XVIII e XIX e a revolução da internet que agora vivemos), uma das consequências diretas foi a tentativa de proteger os direitos autorais. A cada ato de proteção, retira-se da sociedade, por outro lado, a liberdade de uso de determinadas obras. A experiência ao longo do último século

ainda dois outros exemplos loquazes. No primeiro, cita Roland Barthes que, em seu ensaio “*A Morte do Autor*”, teria afirmado que “o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura” e que “o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas”. No segundo exemplo, certamente mais lírico, apresenta a ideia de intertextualidade da poeta Adélia Prado: “[p]orque tudo que invento já foi dito nos dois livros que eu li: as escrituras de Deus, as escrituras de João. Tudo é Biblias. Tudo é Grande Sertão”.

67 Exemplos apresentados por LANDES, William M. e POSNER, Richard A. *The Economic Structure of Intellectual Property Law*. Harvard University Press, 2003; pp. 66-67.

foi no sentido de que quanto mais o tempo passa, menos ampla (juridicamente) se torna a possibilidade de acesso e de uso de obras alheias.

A questão do acesso e da criação a partir de trabalhos intelectuais de terceiros e dos elementos culturais disponíveis tem se prestado cada vez mais a calorosos debates⁶⁸. De um lado, há autores que defendem maior acesso às obras intelectuais de modo a se permitir liberdades mais expressivas de criação. De outro, autores propõem maior proteção aos direitos autorais, limitando se dessa forma o acesso e reaproveitamento das obras por parte da sociedade. Algo, entretanto, é certo: quanto mais extenso o domínio público, maior o manancial para a (re)criação livre.

A discussão acerca da proteção conferida aos direitos autorais abrange inevitavelmente tratar da estrutura e da função jurídica do domínio público. Adicionalmente, podemos encarar o domínio público como elemento importante na construção da educação e do acesso ao conhecimento.

De modo simplificado, e apenas por ora – já que a questão será retomada com mais profundidade adiante,

68 Entre outros exemplos de autores que vêm se dedicando à análise da questão, podemos citar: BOYLE, James. *The Public Domain*. Cit.; LESSIG, Lawrence. *Free Culture – How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity*. New York: The Penguin Press, 2004. *Remix*. New York: The Penguin Press, 2008; TAPSCOTT, Don e WILLIAMS, Anthony D. *Wikinomics – How Mass Collaboration Changes Everything*. New York: Portfolio, 2007. E em sentido oposto ao defendido pelos demais autores: KEEN, Andrew.

O Culto do Amador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

o domínio público pode ser inicialmente definido como o conjunto de obras cujo prazo de proteção por direitos autorais já tenha expirado.

O principal efeito da entrada de determinada obra no domínio público é a possibilidade de sua utilização independentemente de autorização do autor ou do titular dos direitos autorais. Por isso, obras em domínio público podem ser copiadas, reeditadas, transformadas, traduzidas, adaptadas etc., sem que seja necessário pagar por esse uso. Além disso – e ao contrário da regra que deve ser observada enquanto vigentes os direitos autorais sobre a obra –, é possível fazer uso comercial desta, auferindo lucros com seu uso, independentemente de autorização de terceiros.

É fácil, portanto, perceber o impacto social do domínio público. Ao se devolver à sociedade aquilo que a própria sociedade propiciou (por conta das múltiplas influências culturais que sofre, individualmente, cada um dos artistas criadores de obras intelectuais), permite-se, de fato, que as pessoas possam desfrutar, independentemente das limitações legais ou de licença, da obra anteriormente protegida. Da mesma forma, permite-se que a obra original sirva de matéria prima direta para novos trabalhos.

Dessa maneira, fazer a obra ingressar em domínio público é consentir que siga seu curso natural, autorizando sua reapropriação pela sociedade e admitindo seu aproveitamento por parte de todos.

Passamos a seguir a abordar o segundo aspecto: a

utilização de obra alheia que tenha ingressado em domínio público e as suas consequências econômicas⁶⁹.

1.1.2. Razões econômicas

Podemos afirmar, sem muita chance de erro, que todas as obras compostas por autores falecidos até 1910⁷⁰, em todo o mundo, encontram-se no momento em domínio público. Portanto, desde as primeiras pinturas rupestres ou a saga de Gilgamesh até as obras de Mark Twain, toda a cultura compreendida desde a aurora da criação até o início do século XX está em domínio público.

Se a proteção perpétua das obras intelectuais acarretaria diversas dificuldades sociais, não seriam menores os inconvenientes econômicos⁷¹. Estes serão analisados a partir de duas perspectivas distintas e

69 Uma síntese das razões socioeconômicas para a construção do domínio público é apontada pela professora Pamela Samuelson, da Universidade da Califórnia. SAMUELSON, Pamela. *The Future of the Public Domain: Identifying the Commons in the Information Law*. Kluwer Law International, 2006; p. 22. Entre outros motivos para a existência do domínio público, com relação aos direitos autorais e às patentes, podemos citar: servir como base para criação de novos trabalhos; permitir a competição; permitir inovação; permitir acesso a informação a custo mais baixo; dar acesso à herança cultural; promover a educação; promover a saúde pública e a segurança; promover valores e processos democráticos.

70 Tomamos como prazo máximo de proteção o definido na lei mexicana, que prevê que as obras intelectuais restam protegidas por até 100 anos contados do falecimento do autor.

71 Sempre houve, entretanto, quem advogasse a perpetuidade dos direitos autorais. Em Portugal, tornou-se clássica a entre Alexandre Herculano, que pregava a perpetuidade dos direitos autorais, e Almeida Garrett, defensor do direito de acesso por parte da sociedade. Para compreensão do panorama na Espanha, ver TOLSADA, Mariano Yzquierdo. *La Duración del Derecho de Autor. La Duración de la Propiedad Intelectual y las Obras en Dominio Público*. Coord.; Carlos Rogel Vide. Madri: Réus, 2005; p. 36.

complementares: primeiro do ponto de vista do autor (ou do titular dos direitos autorais) e a seguir do ponto de vista da sociedade (do usuário da obra intelectual).

Afirma a doutrina, de modo geral, que, para o autor, a exclusividade garantida pelos direitos autorais funciona como incentivo para a criação⁷²⁻⁷³. No entanto, não faz sentido essa proteção ser excessivamente longa. Primeiramente por uma questão lógica: se o objetivo conferido pela exclusividade é promover a criação, que criação se pode esperar de um autor morto, já que a proteção se estende – e muito – para além da vida do autor⁷⁴? A seguir, porque a expectativa de compensação econômica por

72 Ver, por todos, Antônio Chaves que, de maneira um tanto apoteótica, declara: “[o]nde houver criatividade, originalidade, aí estará, sempre solícito e solerte, o direito de autor, procurando dignificar e salvaguardar o trabalho do criador e do artista, a fim de que dele possam auferir meios de subsistência para continuar produzindo cada vez mais e melhor”. CHAVES, Antônio. **Direito de Autor – Princípios Fundamentais**. Cit.; p. 20.

73 Não significa, entretanto, que toda a criação existirá por causa da expectativa de proteção. O ser humano cria desde muito antes da primeira lei de propriedade intelectual. Ainda hoje, sobretudo quando tratamos de obras colaborativas (como a enciclopédia virtual *Wikipedia*), torna-se evidente que a criação não se deu tanto por base o desejo de uma proteção nos moldes tradicionais. Afirma Landes e Posner: “[a] pesar da ironia de Samuel Johnson ao afirmar que só os tolos não escrevem por dinheiro, sempre houve pessoas talentosas que escrevem ou compõem ou pintam mais por causa da satisfação pessoal do que por causa do rendimento econômico. Se a demanda por um determinado tipo de trabalho é pequena, os esforços de autores automotivados podem ser suficientes para satisfazê-la”. Tradução livre do autor. No original, lê-se que: “*Despite Samuel Johnson’s quip that only fools don’t write for money, there have always been talented people who wrote or composed or painted because of the personal satisfaction it gave them rather than because of the pecuniary income that they obtained. If the demand for a class of work is small, the efforts of the self-motivated producers may be sufficient to satisfy it*”. LANDES, William M. e POSNER, Richard A. **The Economic Structure of Intellectual Property Law**. Cit.; p. 65.

74 Não há que se subestimar a matéria. Casos de obras psicografadas já foram objeto de análise pelo poder judiciário, sendo o mais célebre de todos o que discutiu a titularidade dos direitos autorais de obras atribuídas a Humberto de Campos.

parte do autor dificilmente se cumpre após os primeiros anos de divulgação da obra. Ambas as considerações estão intrinsecamente conectadas.

Quanto ao primeiro aspecto, Ana Paula Fuliaro comenta que existe certa deturpação dos direitos patrimoniais, que garantirão “ao empreendedor exploração por período consideravelmente longo, fundamentado em proteção que tem como legítima justificativa a preocupação do criador intelectual com a subsistência dos seus familiares no caso de seu falecimento”⁷⁵. A autora prossegue com sua análise ao sopesamento dos interesses quanto à proteção da obra intelectual⁷⁶:

As razões desta proteção já foram especuladas, chegando-se à conclusão de que a norma visa a assegurar a necessária segurança financeira ao autor para que faça do desenvolvimento da arte seu ofício, garantindo-lhe, também, que sua família não estará imediatamente desamparada no caso de seu falecimento.

De outro lado, no que se refere à exploração econômica pelos grupos empresariais, empreendedores da área da comunicação social em geral, a duração no tempo justifica-se como resposta de possibilidade de obtenção de lucro em contraposição ao investimento efetuado. Ambas as razões são absolutamente plausíveis e em tudo se conformam com o pilar do direito de autor que prevê a possibilidade de exploração econômica

75 FULIARO, Ana Paula. *A sucessão em direito de autor: aspectos morais e patrimoniais. Direitos Autorais – Estudos em Homenagem a Otávio Afonso dos Santos*. São Paulo: ed. Revista dos Tribunais, 2007, p. 15-19 FULIARO, Ana Paula. *A sucessão em direito de autor: aspectos morais e patrimoniais*. Cit., p. 18.

76 FULIARO, Ana Paula. *A sucessão em direito de autor: aspectos morais e patrimoniais*. Cit., p. 18.

da obra como forma de incentivo à produção cultural.

O que se questiona aqui é algo que, na verdade, tem como pano de fundo questão eminentemente social: será razoável prazo de 70 anos de proteção numa realidade econômico-social de celeridade nunca antes vista?

Pelo menos quanto à proteção de fonogramas, Stef van Gompel, pesquisador da Universidade de Amsterdã, vai responder que não. Em sua análise à segunda (e mais importante) das ponderações acima apontadas, o autor, ao discutir um possível aumento de prazo na proteção aos fonogramas no âmbito da União Europeia⁷⁷, informa que⁷⁸:

A partir de uma perspectiva econômica, o aumento do prazo seria razoável se o presente prazo de 50 anos não fosse suficiente para os produtores de fonogramas recuperarem seus investimentos. Ainda assim, parece que: “para a grande maioria dos fonogramas, os produtores normalmente recuperam seus investimentos nos primeiros anos – quando não nos primeiros meses – seguintes ao lançamento, ou então não

77 A proteção conferida aos fonogramas é de 50 anos e a proposta da Comunidade Europeia seria de aumentar o prazo para 95 anos.

78 Tradução livre do autor. No original, lê-se que: “*From an economic perspective, a term extension would be sensible if the present term of 50 years was not sufficient for phonogram producers to recoup their investment. Yet, it appears that: “for the large majority of sound recordings the producers are likely to either recoup their investment within the first years, if not months, following their release, or never. If a recording has not recouped its investment after 50 years, it is very questionable that it ever will”. Thus, 50 years seem to be more than enough for producers to recoup their investment*”. GOMPEL, Stef van. **Extending the term of protection for related rights endangers a valuable public domain**. Disponível em <http://www.ivir.nl/staff/vangompel.html> Acesso em 02 de abril de 2010.

os recuperam jamais. Se um fonograma não teve seus investimentos recuperados em 50 anos, é bastante questionável que algum dia recuperará”. Assim, 50 anos parecem ser mais do que suficientes para os produtores recuperarem seus investimentos⁷⁹.

Com a superabundância de bens culturais e o incessante e exponencial crescimento de obras intelectuais, sobretudo na internet⁸⁰, é compreensível que o interesse

79 Com relação aos sucessivos aumentos de prazo de proteção, alguns outros aspectos podem ser apontados. De modo a mitigar os efeitos deletérios das prorrogações legais, Joseph P. Liu sugere que o tempo de publicação da obra seja levado em conta quando da aplicação dos critérios do *fair use*. Assim, sobre o Mickey Mouse haveria hoje um escopo maior de *fair use* do que sobre Harry Potter. LIU, Joseph P. *Copyright and Time: a Proposal*. **Michigan Law Review**, n. 101; p. 464. Disponível em http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=305374. Acesso em 20 de janeiro de 2011. Yochai Benkler, por sua vez, defende que o tempo desempenha papel relevante no custo de transação para o uso de obras alheias, e dá o seguinte exemplo: quando “... *E o Vento Levou*” foi escrito, em 1936, poderia ser protegido até, no máximo, 1992. Dessa forma, licenciar o livro para uma adaptação cinematográfica em 1938 teria um custo *P*. Esse custo leva em consideração o fato de que a obra ingressará em domínio público em 1992, e terá, portanto, pouco relevância na discussão do valor demandado pela licença em 1938. Mas será provavelmente de suma importância caso se deseje filmar a adaptação do livro em 1991. Prorrogar o prazo de proteção após a obra ter sido criada geraria mudança nas regras inicialmente vigentes e aumentaria o custo de transação. BENKLER, Yochai. *Through the Looking Glass: Alice and the Constitutional Foundations of the Public Domain*. **Law and Contemporary Problems** – vol. 66; pp. 199-200.

80 Andrew Keen, um dos maiores opositores do crescimento no número de obras criadas por amadores, na internet, publicou em 2007 um livro bastante polêmico intitulado “*O Culto do Amador*”. No livro, o autor critica o que seria uma “celebração do amadorismo”: “[o]s macacos assumem o comando. Diga adeus aos especialistas e guardiões da cultura de hoje – nossos repórteres, nossos âncoras, editores, gravadoras e estúdios de cinema de Hollywood. No atual culto do amador, os macacos é que dirigem o espetáculo. Com suas infinitas máquinas de escrever, estão escrevendo o futuro. E talvez não gostemos do que ele diz”. KEEN, Andrew. **O Culto do Amador**. Cit.; p. 14. Ocorre que diversos de seus argumentos são tomados de evidente preconceito e (suposto) elitismo cultural, sendo facilmente rebatíveis. Quando afirma que “certamente não consigo imaginar Johann Sebastian Bach lançando uma versão tosca de seus ‘*Concertos de Brandenburgo*’ para ser remixada ou recombinada por seu público”, não leva em conta que tão importante quanto o

por determinados produtos diminua (ou mesmo cesse) com o passar do tempo – sendo naturalmente substituído por obras mais recentes. Exemplificando nesse sentido, Chris Anderson afirma que “[o] filme *Twister* foi o segundo maior sucesso de bilheteria em 1996, mas hoje [em 2006], no Amazon, sua versão em DVD vende a metade de um documentário de 2005 do History Channel sobre a Revolução Francesa”⁸¹. Assim, cada vez mais um bem protegido por direitos autorais precisará recuperar seu investimento no menor espaço de tempo possível.

Não parece ser outra a conclusão a que chegam William Landes e Richard Posner. Os autores informam que, entre 1883 e 1964, quando o prazo de proteção de direitos autorais nos EUA era de 28 anos, renováveis a pedido do titular dos direitos, menos de 11% dos registros foram renovados ao final do prazo legal, ainda que os custos de renovação fossem pequenos⁸². Parece-nos bastante

direito autoral é a liberdade de expressão; que o direito autoral protege indistintamente obras de maior ou de menor qualidade (ou ainda sem qualquer qualidade); mas sobretudo não leva em conta que ninguém é obrigado a gostar mais de Bach do que de um *remix* de sua obra, feito por um amador.

81 ANDERSON, Chris. **A Cauda Longa: Do Mercado de Massa para o Mercado de Nicho**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006; p. 140.

82 LANDES, William M. e POSNER, Richard A. *The Economic Structure of Intellectual Property Law*. Cit.; p. 212. Stephen Fishman afirma que, de acordo com o Copyright Office dos Estados Unidos, cerca de 15% das obras publicadas antes de 1964 tiveram seu registro renovado. O número é, ainda assim, consideravelmente baixo. FISHMAN, Stephen. *The Public Domain – How to Find & Use Copyright-Free Writings, Music, Art & More*. Berkeley: Nolo, 2008; p. 280. Segundo Lessig, entre 1790 e 1799, foram publicadas 13.000 obras nos Estados Unidos e apenas 556 registros foram solicitados. Sem o pedido de registro, a obra ingressava, naquela época, imediatamente em domínio público. Foi o que aconteceu, portanto, com 95%

razoável crer que essa não renovação se deveu ao fato de os autores não verem mais propósito em manterem o direito de exclusivo conferido pela lei. O destino da obra era, então, o domínio público por falta de renovação do registro.

Em outro estudo a respeito do tema, mas chegando a conclusão idêntica, James Boyle afirma que “[e]stimações sugerem que apenas vinte e oito anos após sua publicação, 85% das obras não estão mais sendo comercialmente produzidas. (Sabe-se que quando os EUA requeriam renovação de direitos autorais após vinte e oito anos, cerca de 85 por cento de todos os titulares de direitos autorais não se preocupavam em obter a renovação. Esta é uma indicação razoável, ainda que superficial, de viabilidade comercial)”⁸³.

Além disso, de novo segundo Landes e Posner, dos 10.027 livros publicados nos EUA em 1930, apenas 174 continuavam sendo publicados em 2001⁸⁴. São duas as conclusões claras a partir desta informação. Em primeiro lugar, que nem toda obra conserva relevância

das obras naquela década. LESSIG, Lawrence. *The Architecture of Innovation*; p. 185. Disponível em <http://www.law.duke.edu/pd/papers/lessig.pdf>. Acesso em 20 de janeiro de 2011.

83 BOYLE, James. *The Public Domain*. Cit.; p. 9. Tradução livre do autor. No original, lê-se que: “[e]stimates suggest that a mere twenty-eight years after publication 85 percent of the Works are no longer being commercially produced. (We know that when U.S. copyright required renewal after twenty-eight years, about 85 percent of all copyright holders did not bother to renew. This is a reasonable, if rough, guide to commercial viability)”.

84 LANDES, William M. e POSNER, Richard A. *Indefinitely Renewable Copyright*. University of Chicago Law & Economics, Olin Working Paper n. 154, 2001; p. 3. Disponível em http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=319321. Acesso em 20 de janeiro de 2011.

comercial décadas depois de editada. Isso, no entanto, não significa que não haja interesse por ela. O interesse pode ser pequeno (a partir da teoria da cauda longa, apontada por Chris Anderson), pode não justificar um investimento editorial, mas provavelmente subsiste. E tal fato nos conduz à segunda conclusão: não fosse o domínio público, a oferta de acesso à obra seria ainda menor, além de muito mais difíceis as utilizações derivadas.

Em síntese, por todo o exposto, do ponto de vista do autor, não parece haver – em regra – interesse em fazer incidir sobre a obra intelectual direitos autorais perpétuos. Se o fundamento primeiro da exclusividade é remunerar o autor, o fundamento se perde tão logo este venha a falecer. Se a manutenção do direito se dá para além da morte do autor com o intuito de não desamparar os familiares, nem sempre esse objetivo será alcançado, já que a maior parte das obras perde seu valor econômico com a passagem do tempo⁸⁵. Uma das razões da perda do valor econômico ocorre certamente por conta do surgimento de obras novas – com as quais as obras mais antigas precisam competir. Como consequência, muitas vezes os próprios autores deixam de ter interesse na republicação de suas obras.

Há ainda um outro problema. Em 2010, a Argentina

85 O argumento se torna ainda menos eficaz quando se sabe que, no final da década passada, “estimava-se que dois terços de toda exploração econômica de obras intelectuais fossem detidos por apenas seis grupos de empresas”. LEWICKI, Bruno Costa. **Limitações aos Direitos de Autor**. Cit.: p. 55, citando trabalho de Wilhelm Nerdemann: *A Revolution of Copyright in Germany*. *Journal of the Copyright Society of the U.S.A.* v. 49. n. 4. 2002, p. 1041.

aprovou uma lei que prorroga o prazo de proteção às obras fonográficas de 50 para 70 anos⁸⁶. Uma das justificativas era o iminente ingresso em domínio público de um LP da cantora Mercedes Sosa, gravado em 1961 e que, portanto, entraria em domínio público no início de 2012.

Ocorre que, segundo noticiado pela imprensa, o LP se encontrava fora de catálogo havia 48 anos, de modo que a prorrogação, sem que se impusesse qualquer obrigação aos titulares dos direitos, nada mais seria do que uma extensão no prazo contratual em benefício de apenas uma das partes⁸⁷. Ou seja, nem sempre o aumento do prazo de proteção significa, de fato, resguardar os interesses econômicos de quem quer que seja. Muitas vezes perde o artista (ou perdem seus herdeiros) e perde o público.

Para a sociedade, as dificuldades de um direito autoral perpétuo seriam intransponíveis. Em um sistema de proteção como o atualmente vigente, em que a regra é

86 Quanto ao fenômeno corrente e generalizado do aumento de prazos, Yochai Benkler comenta a pouco plausível cena de um produtor de filmes que explicando seu projeto a determinados investidores e dizendo: “não vamos ganhar muito dinheiro com os primeiros 75 anos de proteção que a lei nos confere, mas o Congresso tem tradicionalmente aumentado os prazos de proteção, e se o Congresso estender o prazo para 95 anos, então vamos fazer uma fortuna!”. Tradução livre do autor. No original, lê-se que: “*we won’t make money within seventy-five years that copyright law currently gives us, but Congress has traditionally extended rights over time, and if Congress extends copyright to ninety-five years, we’ll make a killing on this one!*” BENKLER, Yochai. *Through the Looking Glass: Alice and the Constitutional Foundations of the Public Domain*. Cit.

87 Disponível em <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-17022-2010-02-21.html>. Acesso em 15 de novembro de 2010.

que qualquer uso de obra protegida seja prévia e expressamente autorizado pelo respectivo titular do direito, a produção cultural não seria tão abundante e os titulares dos direitos não seriam, a despeito do prazo perpétuo, mais remunerados.

Sendo assim, Landes e Posner apontam diversos argumentos que justificam a limitação do prazo de proteção dos direitos autorais⁸⁸. Dentre eles, podemos mencionar a dificuldade de encontrar o titular dos direitos autorais e o custo de seu licenciamento.

Imagine-se, por exemplo, a tentativa de se fazer uma obra derivada a partir da “*Odisseia*” de Homero, do “*Decamerão*” de Bocaccio ou do “*Paraíso Perdido*” de John Milton. Como encontrar os titulares dos respectivos direitos nesses casos? Ainda que fosse possível encontrar os descendentes algumas vezes, poderiam ser em número tão elevado que simplesmente tornaria inviável qualquer negociação. E mesmo que, a despeito de todos os prognósticos e das improbabilidades matemáticas, os herdeiros fossem encontrados, qual o valor a ser pago?

A essa segunda pergunta, pode-se facilmente responder que a dúvida é a mesma que se põe hoje em dia quanto às obras atualmente protegidas: depende do quanto o titular deseja receber e quanto o (potencial) licenciado ou cessionário está disposto a pagar. Em outras palavras: depende da negociação.

88 LANDES, William M. e POSNER, Richard A. *The Economic Structure of Intellectual Property Law*. Cit.; pp. 213 e ss.

Mas uma coisa é alguém ter que pagar por obras criadas a partir do início do século XX. Outra, bem diferente, é pagar pela utilização de qualquer obra criada desde que o ser humano aprendeu a se expressar.

Quanto ao argumento de que seria muito difícil encontrar os titulares de direitos referentes a obras produzidas há muitos anos (ou séculos), Landes e Posner afirmam que “não é o direito a uma propriedade perpétua, mas a ausência de registro, que cria custos proibitivos de se encontrar o titular dos direitos”⁸⁹.

Já quanto ao argumento referente ao aumento dos custos de transação, os autores afirmam ser uma justificativa melhor para se limitar a proteção no tempo⁹⁰. Exemplificam da seguinte maneira⁹¹:

Os custos de transação em um sistema deste tipo [de direitos autorais perpetuamente renováveis] seria maior para compilações, como antologias de obras famosas anteriormente publicadas. Sob a lei existente, o editor de uma coleção dos maiores poemas do mundo precisa licenciar os direitos

89 LANDES, William M. e POSNER, Richard A. *The Economic Structure of Intellectual Property Law*. Cit.; p.215T radução livre do autor. No original, lê-se que: “[i]t is not perpetual property rights but absence of registration that creates prohibitive tracing costs”.

90 LANDES, William M. e POSNER, Richard A. *The Economic Structure of Intellectual Property Law*. Cit.; p. 216.

91 LANDES, William M. e POSNER, Richard A. *The Economic Structure of Intellectual Property Law*. Cit.; p. 217. Tradução livre do autor. No original, lê-se que: “[t]ransaction costs under such a system would be greatest for explicitly composite works, such as anthologies of well-known earlier works. Under existing law the publisher of a collection of the world’s greatest poems need obtain copyright licenses for only a subset of the poems – none first published before 1923. Under a regime of indefinitely renewable copyright instituted in 1500 A.D., most of the poems in na anthology of popular poetry might still be under copyright and therefore many more licenses would have to be obtained for a new anthology”.

autorais para apenas um subconjunto dos poemas – nenhum publicado pela primeira vez antes de 1923 [nos Estados Unidos]. Sob um regime de direito autoral renováveis indefinidamente, instituído em 1500, a maioria dos poemas em uma antologia de poesia popular ainda poderiam estar protegidos por direitos autorais e, portanto, muito mais licenças teriam que ser obtidas para uma nova antologia.

Por isso é que, sem dúvida, uma proteção excessivamente longa aos direitos autorais necessariamente inibiria a produção cultural⁹². Por outro lado, a existência do domínio público estimula a criação e facilita o acesso a obras intelectuais⁹³. Para tanto, vamos tratar de alguns exemplos.

No ano de 2010, o diretor de cinema norte-americano Tim Burton adaptou para a tela grande o clássico “*Alice no País das Maravilhas*”, de Lewis Carroll. Tendo o escritor inglês falecido em 1898, toda sua obra encontra-se em domínio público. Burton teria

92 Landes e Posner afirmam que embora inicialmente o aumento do prazo de proteção diminua a extensão do domínio público, ao longo prazo o domínio público aumentaria. A tese é a seguinte: com a proteção dilatada, os autores precisariam ser mais criativos em suas próprias obras, já que precisariam esperar mais tempo até que obras alheias ingressassem em domínio público. No entanto, ponderam Landes e Posner, essa análise tem pouco significado quando o prazo de proteção é longo demais – e eles consideram o prazo atual excessivamente longo. LANDES, William M. e POSNER, Richard A. *The Economic Structure of Intellectual Property Law*. Cit.; pp. 69-70.

93 Joaquín Rams Albesa lembra que a estreia de uma obra cinematográfica baseada em uma obra literária em domínio público não apenas faz lembrar a existência desta como ainda estimula as editoras a colocar tais obras a venda. ALBESA, Joaquín Rams. *Las Obras en Dominio Público. La Duración de la Propiedad Intelectual y las Obras en Dominio Público*. Coord.; Carlos Rogel Vide. Madri: Réus, 2005; p. 183.

gasto aproximadamente US\$ 200,000,000.00 na produção do longa⁹⁴, obtendo nas bilheterias mais de US\$ 600,000,000.00 em seu primeiro mês de exibição.

É natural que em produções de grande porte, como é este caso, pouca (ou nenhuma) diferença faria a matéria-prima estar ou não em domínio público. Em Hollywood aparentemente há dinheiro suficiente para se adaptar qualquer obra para o cinema, por mais cara que seja a aquisição do direito de adaptação, desde que o projeto se mostre rentável. O mais interessante é poder constatar que uma obra escrita há tanto tempo (a edição original de “Alice no País das Maravilhas” é de 1865) ainda tem força para atrair multidões quando adaptada para o cinema⁹⁵⁹⁶. Não é porque obras em domínio público são muitas vezes antigas, datadas ou pertencentes a outra escola cultural (em razão do grande lapso de tempo entre sua criação e o momento em que ingressa em domínio público) que se pode dizer não terem mais apelo popular.

94 Disponível em <http://latimesblogs.latimes.com/entertainmentnewsbuzz/2010/03/alice-in-wonderland-opens-to-record-setting-210-million.html>. Acesso em 02 de abril de 2010.

95 É certo que o uso da tecnologia 3D contribuiu bastante para despertar o interesse do público, bem como a direção de Tim Burton e a presença de astros, como Johnny Depp. Ainda assim, de acordo com o *website* IMDB, o filme de Tim Burton já é a 20ª maior bilheteria de todos os tempos. Disponível em <http://imdb.to/9v5bBb>. Acesso em 04 de dezembro de 2010.

96 Outros exemplos poderiam ser dados entre os campeões de bilheteria no cinema norte-americano. “*A Christmas Carol*”, filme de 2009, dirigido por Robert Zemeckis e baseado na novela escrita em 1843 por Charles Dickens, arrecadou mais de US\$ 130,000.00, resultado também alcançado por “Troia”, filme baseado na antiquíssima narrativa épica de Homero, “A Iliada”, escrita possivelmente antes do ano 1.000 anterior ao nascimento de Cristo. Disponível em <http://www.imdb.com/boxoffice/alltimegross>. Acesso em 02 de abril de 2010.

Alguns sucessos de bilheteria são exemplos suficientes.

Mesmo que nos Estados Unidos, com sua bilionária produção cinematográfica, não se hesite em pagar pequenas fortunas para se obter o direito de transformar uma obra em sucesso comercial, é fundamental encararmos ainda a construção do domínio público como forma de criação de obras derivadas de maior ou menor porte.

Afinal, não são apenas as adaptações financeiramente bem sucedidas que nos servem de exemplo. Na verdade, as obras em domínio público permitem um grande exercício da criatividade. A peça shakespeariana “Romeu e Julieta” foi adaptada para o cinema pelo menos 50 vezes⁹⁷. E mesmo tendo vivido cerca de três séculos antes da invenção do cinema, Shakespeare é creditado como “coautor” de cerca de 800 filmes baseados em suas peças. No momento, 11 filmes realizados a partir de obras do poeta inglês encontram-se em estágio mais ou menos avançado de produção e seis novas adaptações devem ser realizadas nos próximos anos⁹⁸.

Todos esses filmes podem ter sido – ou não – bem sucedidos em sua jornada comercial: pouco importa. Em primeiro lugar, o domínio público permitiu que as obras originais fossem adaptadas independentemente de

97 Disponível em <http://www.imdb.com/find?s=all&q=romeo+and+juliet>. Acesso em 02 de abril de 2010.

98 Disponível em <http://www.imdb.com/name/nm0000636/>. Acesso em 02 de abril de 2010. O já citado Charles Dickens aparece com cerca de 300 adaptações; Machado de Assis, cujas obras ingressaram em domínio público no final dos anos 1960, conta com 20 adaptações desde então FREITAS, Guilherme. Jane Austen Reencarnada. Caderno Prosa e Verso, O Globo, 20 de março de 2010; p. 6.

pagamento de direitos autorais. Para Hollywood talvez isso faça pouca diferença, mas certamente é elemento fundamental em indústrias culturais menos abastadas. Em seguida, é possível, com obras em domínio público, explorar enredos que de algum modo já resistiram à passagem do tempo, que são razoavelmente conhecidos do grande público: trata-se, assim, de material em certa extensão já testado. Finalmente, é por meio do domínio público que o homem pode reciclar (remixa), com aproveitamento econômico, (quase) toda a cultura mundial.

Alguns exemplos curiosos reúnem os três elementos acima: adaptação de obra em domínio público que resistiu à passagem do tempo, em evidente exercício de reciclagem. Recentemente, surgiu uma série de livros que se apropriam de obras famosas (todas em domínio público) para integrá-las na cultura pop.

A mais notória até o momento é “*Orgulho e Preconceito e Zumbis*”. O escritor e roteirista Seth Grahame-Smith tomou como base o famoso romance de Jane Austen e inseriu os zumbis por sua própria conta⁹⁹. Segundo seus cálculos, 85% de seu romance foi escrito por Jane

99 Matéria do suplemento literário Prosa e Verso, de 20 de março de 2010, do jornal “O Globo” informa como surgiu a ideia: “[a]té o ano passado, a *Quirk Books* era uma editora desconhecida que publicava livros como ‘*As vidas secretas dos grandes artistas*’ e ‘*O Manual de Batman*’. O editor Jason Rekulak matava o tempo livre no *YouTube* vendo *mash-ups*, vídeos que misturam trechos de clipes, filmes e programas de TV. Inspirado neles, criou uma forma de aplicar as técnicas ao seu ramo: fez uma lista de clássicos com direitos autorais em domínio público (Dickens, Tolstoi, Jane Austen) e uma de coisas que fazem todo mundo rir (zumbis, monstros marinhos, ninjas). Bastou ligar os pontos”.

Austen, tendo ele contribuído com os outros 15%¹⁰⁰. Mas foram exatamente esses 15% que fizeram do livro um sucesso editorial¹⁰¹. Tanto que a mesma editora publicou “*Razão e Sensibilidade e Monstros Marinhos*” ainda em 2009 e, em 2010, “*Androide Karenina*”¹⁰².

Porém, não apenas a possibilidade de obter sucesso com obras derivadas e nem estimular a criatividade justificam economicamente a existência do domínio público¹⁰³. Ambas as situações dizem respeito diretamente a quem cria. Mas provavelmente o aspecto mais relevante

100 Curiosamente, e em razão da preservação dos direitos morais de autor a que Jane Austen faz jus, o livro circula com a curiosa autoria de “Jane Austen e Seth Grahame-Smith”.

101 Segundo a mesma matéria jornalística anteriormente citada, o propósito do autor de “*Orgulho e Preconceito e Zumbis*” não foi “caçar” de Jane Austen. “Queríamos amplificar seus temas e preservar o que ela fez. Acrescentando zumbis”, afirma. E acrescenta: “[o]s personagens dela [Austen] são muito contidos, seus conflitos são sempre internos. Então decidimos que os zumbis seriam uma forma de exteriorizar esses conflitos. Toda vez que alguém está sofrendo, ou tem os sentimentos feridos, os zumbis aparecem”. Naturalmente, o livro já conta com uma adaptação cinematográfica, prevista para 2011. FREITAS, Guilherme. **Jane Austen Reencarnada**. Caderno Prosa e Verso, O Globo, 20 de março de 2010; p. 6. De acordo com outra matéria publicada no jornal “O Globo” de 26 de dezembro de 2010, “Novo ‘boom’ de Jane Austen” (Segundo Caderno, p. 6), “[q]uase 200 anos após sua morte, em 1817, Jane Austen ainda é lida, discutida, filmada, adaptada e reinventada por aí, tanto na vida real quanto na internet. Exemplos não faltam. Da Índia aos EUA, novos filmes baseados em seus livros estão sendo preparados ou recém-chegaram aos cinemas. Em 2010, um romance e uma *graphic novel* misturaram seus personagens mais famosos com zumbis. E um dos vídeos mais bacanas da internet em 2010, “*O clube da luta de Jane Austen*”, que faz graça com o universo da autora, bateu a marca de um milhão de acessos”.

102 A prática chegou também ao Brasil, onde foram publicados livros como “*Dom Casmurro e os Discos Voadores*”, de Machado de Assis e Lúcio Manfredi; “*A Escrava Isaura e o Vampiro*”, de Bernardo Guimarães e Jovane Nunes e “*Senhora, a Bruxa*”, de José de Alencar e Angélica Lopes.

103 Sobre a relação entre domínio público e o ofício dos escritores, ver THOMPSON, Bill. *The Public Domain and the Creative Author. Intellectual Property – The Many Faces of the Public Domain*. Cheltenham: 2007.

diz respeito ao acesso por parte da sociedade.

Enquanto uma obra se encontra protegida, é normal que apenas um titular regularmente autorizado pelo autor possa auferir vantagens econômicas por sua exploração. Entretanto, quando a obra ingressa em domínio público, qualquer pessoa – física ou jurídica – pode passar a explorá-la da mesma forma.

Veja-se o exemplo de Sigmund Freud. O psicanalista, certamente uma das pessoas que mais influenciaram o pensamento mundial no século XX, faleceu em 23 de setembro de 1939, deixando vastíssima obra de importância singular no estudo da psicanálise. Por isso, sua obra ingressou em domínio público em boa parte do mundo em 01 de janeiro de 2010. No Brasil, até então a editora Imago era a única a ter direito de publicação de seus escritos. Com a entrada das obras de Freud em domínio público, começaram a surgir novas traduções, pelas editoras Companhia das Letras e L&PM¹⁰⁴. Agora, o

104 Conforme esclarece em determinados trechos matéria jornalística: “[e] aqui chegamos às origens do ‘Freud em português’: o prestígio da Psicanálise inglesa entre nós, e a própria qualidade da *Standard*, levaram à decisão de a traduzir para a nossa língua, em vez de o fazer do original alemão. Hoje isso soa quase absurdo, mas na época pareceu uma opção aceitável, e de fato muitos brasileiros aprenderam Psicanálise nas páginas da Edição Standard Brasileira. Ocorre que ela foi realizada com critérios pouco científicos, sem preocupação com o vocabulário técnico, e apresenta inúmeros erros de compreensão do próprio inglês. Os analistas que se encarregaram do trabalho tinham boa vontade, mas não talento literário, e produziram um texto pesado, deselegante, nos antípodas do estilo de Freud. Na década de oitenta, esses problemas começaram a ser percebidos. A Editora Imago buscou remediá-los emendando as passagens mais problemáticas; o esforço, porém, não valeu a pena, e logo se tornou patente que o melhor era substituir o texto por uma tradução correta a partir do original alemão. Depois de muitas idas e vindas, a casa carioca contratou o analista e professor de alemão Luiz Alberto Hanns para coordenar o empreendimento; desde 2006, sua equipe já publicou três

público conta com pelo menos três coleções dos estudos psicanalíticos do médico alemão.

As consequências positivas da possibilidade de escolha são evidentes a partir de uma concepção de concorrência. Cada uma das múltiplas edições tentará superar em qualidade as demais edições, o que melhora o nível do material disponível ao consumidor. Além disso, ao menos idealmente, o preço tende a ser reduzido e a obra se torna mais facilmente encontrada.

Enquanto “O Alquimista”, o *best seller* mundial de Paulo Coelho, conta com apenas duas edições em Português (a versão original pela editora Planeta do Brasil e outra em quadrinhos pela Record¹⁰⁵), “Dom Casmurro”

volumes, e no momento prepara um quarto. Nos anos noventa, o germanista Paulo César Souza, que com a analista paulistana Marilene Carone fora dos primeiros a chamar a atenção para os equívocos da Standard Brasileira, traduziu alguns textos que circularam *intramuros*, em publicações da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo. Isso porque só em 2009 a obra de Freud cairia em domínio público: até lá, os direitos autorais pertenciam à Imago. Ora, a partir de janeiro de 2010 este obstáculo deixou de existir, e é por essa razão que estão sendo lançados os primeiros volumes de duas outras traduções: a da Companhia das Letras, a cargo de Paulo César Souza, e a da L&PM, por Renato Zwick. O leitor brasileiro passa assim a dispor não de uma, mas de três versões da obra de Freud. São projetos diferentes, que a meu ver se complementam. O da L&PM visa a apresentar o autor a um público mais amplo, inclusive pelo formato de bolso. É bem cuidada, trazendo prefácios específicos para cada livro de Freud – os dois que acabam de vir à luz, *O Futuro de uma Ilusão* e *O Mal-Estar na Cultura*, são apresentados respectivamente por Renata Udler Cromberg e Márcio Seligman-Silva – e um útil “ensaio bibliográfico” assinado pelos psicanalistas Paulo Endo e Edson Souza. Creio que se destina a estudantes de graduação, e a leitores que, sem se preocupar com as sutilezas do texto freudiano, desejam apenas saber o que o mestre diz sobre tal ou qual assunto”. Disponível em http://www.lpm-editores.com.br/site/default.asp?TroncoID=805133&SecaoID=816261&SubsecaoID=935305&Template=../artigosnoticias/user_exibir.asp&ID=929035. Acesso em 02 de abril de 2010.

¹⁰⁵ Disponível em <http://www.travessa.com.br/Busca.aspx?d=1&cta=1&tq=o%20alquimista>. Acesso em 02 de abril de 2010. Ainda assim, é importante mencionar

– que se encontra em domínio público desde o final dos anos 1960 –, por exemplo, tem cerca de 17 edições disponíveis simultaneamente em *websites* especializados em venda de livros¹⁰⁶, havendo inclusive um exemplar em *audiobook* e, ainda, uma versão infanto-juvenil.

1.1.3. Razões jurídicas

As razões jurídicas que justificam a existência do domínio público podem ser analisadas sob vários prismas. Vamos nos ater ao ordenamento jurídico brasileiro hoje vigente. Por isso, iniciamos com nosso norte hermenêutico, a dignidade da pessoa humana e sua relação com o domínio público. A partir daí, esclarecemos por que a LDA não é suficiente para garantir a efetividade de diversos direitos constitucionalmente garantidos, em virtude de sua extrema restritividade. Como consequência, o domínio público passa a exercer papel indispensável na construção da cultura nacional.

i) Dignidade da pessoa humana

O uso da expressão “dignidade da pessoa humana” no mundo do direito é fato histórico recente¹⁰⁷. No Brasil,

que Paulo Coelho vem consistentemente defendendo a cópia privada de seus livros na internet (ver, entre outros, <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u709561.shtml>, acesso em 02 de abril de 2010), de modo que é fácil encontrar seus textos (quase sempre na íntegra) disponíveis para *download*.

¹⁰⁶ Conforme informação do *website* <http://www.travessa.com.br/Busca.aspx?-d=1&cta=1&tq=dom%20casmurro>. Consulta em 31 de outubro de 2009. Os preços variavam de R\$ 10,50 até R\$ 43,95, a depender da qualidade da edição.

¹⁰⁷ AZEVEDO, Antônio Junqueira de. **Estudos e Pareceres de Direito Privado**. São

não foi senão na CF/88 que se inseriu, em seu art. 1º, III, que a dignidade da pessoa humana é um dos “fundamentos da República”. Agindo assim, nosso constituinte consagrou tal princípio e, dada a sua eminência, “proclamou-o entre os princípios fundamentais, atribuindo-lhe o valor supremo de alicerce da ordem jurídica democrática”¹⁰⁸

É de se notar que o art. 1º, III, da CF/88, exerce função de verdadeira cláusula Geral¹⁰⁹ no Direito brasileiro, devendo ser esta entendida como formulação de caráter significativamente genérico e abstrato e cujos valores “devem ser preenchidos pelo juiz, autorizado para assim agir em decorrência da formulação legal da própria cláusula geral, que tem natureza de diretriz”¹¹⁰.

Paulo: Saraiva, 2004; p. 3. A inserção da cláusula de proteção à dignidade da pessoa humana não foi inovação brasileira. “A Constituição italiana de 1947, entre os princípios fundamentais, também já havia proclamado que ‘todos os cidadãos têm a mesma dignidade e são iguais perante a lei’. Não obstante, costuma-se apontar a Lei Fundamental de Bonn, de maio de 1949, como o primeiro documento legislativo a consagrar o princípio em termos mais incisivos: ‘Art. 1,1 – A dignidade do homem é intangível. Respeitá-la e protegê-la é obrigação de todos os poderes estatais”.

MORAES, Maria Celina Bodin de. **Danos à Pessoa Humana: uma Leitura Civil Constitucional dos Danos Morais**. Cit.; p. 83.

108 MORAES, Maria Celina Bodin de. **Danos à Pessoa Humana: uma Leitura Civil Constitucional dos Danos Morais**. Cit.; p. 83.

109 A respeito das cláusulas gerais, anota Gustavo Tepedino: “[c]uida-se de normas que não prescrevem uma certa conduta, mas, simplesmente, definem valores e parâmetros hermenêuticos. Servem assim como ponto de referência interpretativo e oferecem ao intérprete os critérios axiológicos e os limites para a aplicação das demais disposições normativas”. TEPEDINO, Gustavo. *Crise das fontes normativas e técnica legislativa na parte geral do Código Civil de 2002*. **Temas de Direito Civil II**. Rio de Janeiro: Renovar, 2006; p. 7.

110 NERY JUNIOR, Nelson e NERY, Rosa Maria de Andrade. **Novo Código Civil e Legislação Extravagante Anotados**, São Paulo: ed. RT, p. 6.

Para Antônio Junqueira de Azevedo, a expressão é um conceito jurídico indeterminado quando tomada em si mesma e, se utilizada em norma, especialmente constitucional, é princípio jurídico¹¹¹. Dessa forma, seria sob esta última caracterização que estaria na CF/88, já que ali aparece entre os princípios fundamentais¹¹².

O grande desafio jurídico, no que concerne à análise do princípio da proteção à dignidade da pessoa humana, é lhe definir um conteúdo palpável¹¹³. Assim como se passa com todos os demais conceitos jurídicos indeterminados, deverão a doutrina e a jurisprudência fixar-lhe os contornos¹¹⁴. No entanto, em virtude de sua

111 A respeito da importância na aplicação dos princípios, comenta Pietro Perlingieri: “[a]s normas constitucionais – que ditam princípios de relevância geral – são de direito substancial, e não meramente interpretativas; o recurso a elas, mesmo em sede de interpretação, justifica-se, do mesmo modo que qualquer outra norma, como expressão de um valor do qual a própria interpretação não pode subtrair-se. É importante constatar que também os princípios são normas”. PERLINGIERI, Pietro. **Perfis de Direito Civil** – 2ª ed. Rio de Janeiro: Renovar, 2002; p. 11.

112 AZEVEDO, Antônio Junqueira de. **Estudos e Pareceres de Direito Privado**. Cit.; p. 4.

113 Maria Celina Bodin de Moraes indaga, para logo a seguir ponderar: “[m]as em que consiste a dignidade humana, expressão reconhecidamente vaga, fluida, indeterminada? Esta é uma questão que, ao longo da história, tem atormentado filósofos, teólogos, sociólogos de todos os matizes, das mais diversas perspectivas, ideológicas e metodológicas. A temática tornou-se, a partir de sua inserção nas longas Constituições, merecedora da atenção privilegiada do jurista que tem, também ele, grande dificuldade em dar substância a um conceito que, por sua polissemia e o atual uso indiscriminado, tem um conteúdo ainda mais controvertido do que no passado”. MORAES, Maria Celina Bodin de. *O Princípio da Dignidade Humana*. MORAES, Maria Celina Bodin de (Org.) **Princípios do Direito Civil Contemporâneo**. Rio de Janeiro: Renovar, 2006; p. 6.

114 Diz Antônio Junqueira de Azevedo que “[m]al o século XX se livrou do vazio do ‘bando dos quatro’- os quatro conceitos jurídicos indeterminados: função social, ordem pública, boa-fé, interesse público –, preenchendo-os, pela lei, doutrina e jurisprudência, com alguma diretriz material, que surge, agora, no século XXI,

inserção recente em nosso ordenamento jurídico, bem como por conta da dificuldade de se definir o conceito de dignidade, o princípio vem sendo “usado para fundamentar tanto a permissão da introdução quanto a proibição da introdução, da eutanásia, do abortamento, da pena de morte, da manipulação de embriões, do exame obrigatório de DNA, da proibição de visitar os filhos etc.”¹¹⁵.

Não apenas *in abstracto* a análise do princípio impõe dificuldades. A proteção conferida à dignidade de uma pessoa muitas vezes deverá ser compatibilizada com a dignidade de outra¹¹⁶⁻¹¹⁷. Portanto, leis, doutrina

problema idêntico com a expressão ‘dignidade da pessoa humana!’”. AZEVEDO, Antônio Junqueira de. **Estudos e Pareceres de Direito Privado**. Cit.; p. 8.

115 AZEVEDO, Antônio Junqueira de. **Estudos e Pareceres de Direito Privado**. Cit.; p. 8.

116 AZEVEDO, Antônio Junqueira de. **Estudos e Pareceres de Direito Privado**. Cit.; p. 14.

117 São muitos os exemplos possíveis. Um dos mais eloquentes é, certamente, julgado do Supremo Tribunal Federal, ocorrido em 1994, no qual se discutiu a possibilidade de se conduzir o réu “debaixo de vara” para se efetuar exame de DNA em ação de investigação de paternidade. Não sem polêmica ou dissenso, a suprema corte brasileira decidiu, por maioria (quatro ministros votaram pela possibilidade de se obrigar o réu a fazer o exame), pela impossibilidade de se obrigar o exame. Ementa: **INVESTIGAÇÃO DE PATERNIDADE – EXAME DNA – CONDUÇÃO DO RÉU “DEBAIXO DE VARA”**. Discrepa, a mais não poder, de garantias constitucionais implícitas e explícitas – preservação da dignidade humana, da intimidade, da intangibilidade do corpo humano, do império da lei e da inexecução específica e direta de obrigação de fazer – provimento judicial que, em ação civil de investigação de paternidade, implique determinação no sentido de o réu ser conduzido ao laboratório, “debaixo de vara”, para coleta do material indispensável à feitura do exame DNA. A recusa resolve-se no plano jurídico-instrumental, consideradas a dogmática, a doutrina e a jurisprudência, no que voltadas ao deslinde das questões ligadas à prova dos fatos. HC 71373 / RS – RIO GRANDE DO SUL. Relator: Min. FRANCISCO REZEK. Julgamento: 10/11/1994. Disponível em <http://www.stf.jus.br/portal/jurisprudencia/listarJurisprudencia.asp?s1=%2871373.NUME.%20OU%2071373.ACMS.%29&base=baseAcordaos>. Acesso em 20 de fevereiro de 2009.

e jurisprudência precisam encontrar os abaixo como alguns autores brasileiros, que se dedicaram expressamente ao tema, entendem o conteúdo de referido princípio.

Para Antônio Junqueira de Azevedo, a concretização da dignidade da pessoa humana seria alcançada sobretudo a partir da intangibilidade de sua vida, que não admitiria exceção. Algumas de suas concretizações seriam *(i)* a proibição da eutanásia, *(ii)* a proibição do abortamento do embrião e *(iii)* a impossibilidade da introdução legislativa da pena de morte¹¹⁸. A partir daí, o autor propõe ainda três consequências interpretativas.

A primeira seria o respeito à integridade física e psíquica da pessoa humana; a segunda, o respeito às condições mínimas de vida e, finalmente, o respeito aos pressupostos mínimos de liberdade e convivência igualitária entre os homens¹¹⁹.

Já Ana Paula de Barcellos buscou o núcleo do princípio da dignidade da pessoa humana por meio da delimitação de seu mínimo existencial, que, segundo a autora, seria composto “de quatro elementos, três materiais e um instrumental, a saber: a educação fundamental, a saúde básica, a assistência aos desamparados e o acesso à Justiça”, ressaltando que “esses quatro pontos correspondem ao núcleo da dignidade da pessoa humana a

118 AZEVEDO, Antônio Junqueira de. Estudos e Pareceres de Direito Privado. Cit.; pp. 14-17.

119 AZEVEDO, Antônio Junqueira de. Estudos e Pareceres de Direito Privado. Cit.; pp. 17-20.

que se reconhece eficácia jurídica positiva e, *a fortiori*, o status de direito subjetivo exigível diante do Poder Judiciário”¹²⁰.

Dos elementos acima apontados, interessa-nos particularmente a educação fundamental. As obras intelectuais são indispensáveis para a concretização dos princípios constitucionais de acesso ao conhecimento e à educação, cabendo ao domínio público o papel de grande manancial de obras livremente acessíveis e manipuláveis.

A preocupação de Ana Paula de Barcellos cinge-se sobretudo quanto ao acesso à qualidade de aluno, de modo que o mínimo existencial relacionado à dignidade da pessoa humana teria como resultado a possibilidade de o indivíduo poder exigir judicialmente uma vaga em alguma escola pública, de qualquer nível federativo, onde possa cursar o ensino fundamental¹²¹. É a própria autora quem antecipa as eventuais críticas que poderia vir a sofrer em razão de limitar a dignidade da pessoa humana ao direito ao ensino fundamental, mas esclarece adequadamente que “a crítica, ainda que pertinente, esvazia-se consideravelmente quando confrontada com a realidade de que boa parte da população brasileira não dispõe de educação alguma – nem pouca, nem muita – o que não apenas a afasta até mesmo [de] (...) postos de

120 BARCELLOS, Ana Paula de. A Eficácia Jurídica dos Princípios Constitucionais. Cit.; pp. 261-262.

121 BARCELLOS, Ana Paula de. **A Eficácia Jurídica dos Princípios Constitucionais**. Cit.; pp. 261-262.

trabalho de baixa qualificação, como também a aliena das prerrogativas mais singelas da cidadania”¹²².

Se por um lado a proposta de Ana Paula de Barcellos garantiria ao cidadão o direito de frequentar aulas do ensino fundamental mesmo onde não houvesse vagas em escolas públicas, quanto ao *conteúdo* a ser ministrado em sala de aula, é necessário tecermos outras considerações. Afinal, não se educa exclusivamente a partir da existência de vagas em escolas, públicas ou não. O processo de construção do conhecimento está diretamente ligado à disponibilidade de material didático *stricto* ou *lato sensu*.

Por isso é que sem acesso a obras intelectuais a garantia do direito à educação fica comprometida. É muito comum encontrarmos reflexões acerca do direito autoral com o objetivo de justificar a proteção ao autor. Mas existe ainda a necessidade de olharmos o direito autoral a partir de outro ângulo, não menos importante – as condições de acesso às obras por parte da sociedade.

Para José Afonso da Silva, a interpretação dos artigos 205¹²³ e 227¹²⁴ da CF/88 determina que “o Estado

122 BARCELLOS, Ana Paula de. **A Eficácia Jurídica dos Princípios Constitucionais**. Cit.; pp. 262-263.

123 **Art. 205.** A educação, direito de todos e dever do Estado e da família, será promovida e incentivada com a colaboração da sociedade, visando ao pleno desenvolvimento da pessoa, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho.

124 **Art. 227.** É dever da família, da sociedade e do Estado assegurar à criança e ao adolescente, com absoluta prioridade, o direito à vida, à saúde, à alimentação, à educação, ao lazer, à profissionalização, à cultura, à dignidade, ao respeito, à liberdade e à convivência familiar e comunitária, além de colocá-los a salvo de toda forma de negligência, discriminação, exploração, violência, crueldade e opressão.

tem que aparelhar-se para fornecer, a todos, os serviços educacionais, isto é, oferecer ensino, de acordo com os princípios estatuídos na CF/88 (art. 206¹²⁵); que ele tem que ampliar cada vez mais as possibilidades de que todos venham a exercer esse direito; e, em segundo lugar, que todas as normas da CF/88, sobre educação e ensino, hão de ser interpretadas em função daquela declaração e no sentido de sua plena e efetiva realização”¹²⁶.

A não indicação expressa dos direitos culturais como direito social (por não constarem do rol do art. 6º da CF/88) não parece diminuir seu campo de atuação. José Afonso da Silva defende que, em conformidade com o art. 215 da CF, “o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais. Por aí também se vê que se

125 **Art. 206.** O ensino será ministrado com base nos seguintes princípios: I – igualdade de condições para o acesso e permanência na escola; II – liberdade de aprender, ensinar, pesquisar e divulgar o pensamento, a arte e o saber; III – pluralismo de ideias e de concepções pedagógicas, e coexistência de instituições públicas e privadas de ensino; IV – gratuidade do ensino público em estabelecimentos oficiais; V – valorização dos profissionais da educação escolar, garantidos, na forma da lei, planos de carreira, com ingresso exclusivamente por concurso público de provas e títulos, aos das redes públicas; (Redação dada pela Emenda Constitucional nº 53, de 2006) VI – gestão democrática do ensino público, na forma da lei; VII – garantia de padrão de qualidade. VIII – piso salarial profissional nacional para os profissionais da educação escolar pública, nos termos de lei federal. (Incluído pela Emenda Constitucional nº 53, de 2006) Parágrafo único. A lei disporá sobre as categorias de trabalhadores considerados profissionais da educação básica e sobre a fixação de prazo para a elaboração ou adequação de seus planos de carreira, no âmbito da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios. (Incluído pela Emenda Constitucional nº 53, de 2006).

126 SILVA, José Afonso da. **Curso de Direito Constitucional Positivo** – 9ª ed. São Paulo: Malheiros Editores, 1992; pp. 279-280.

trata de direitos informados pelo princípio da universalidade, isto é, direitos garantidos a todos”¹²⁷.

E quais seriam tais direitos culturais reconhecidos em nossa Constituição Federal? Para José Afonso da Silva, são¹²⁸:

- **(i)** direito de criação cultural, compreendidas as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
- **(ii)** direito de acesso às fontes da cultura nacional;
- **(iii)** direito de difusão da cultura;
- **(iv)** liberdade de formas de expressão cultural;
- **(v)** liberdade de manifestações culturais;
- **(vi)** direito-dever estatal de formação do patrimônio cultural brasileiro e de proteção dos bens de cultura, que, assim, ficam sujeitos a um regime jurídico especial, como forma de propriedade de interesse público.

Parece evidente, então, que não basta garantir lugar no banco da sala de aula. A escola será incapaz de cumprir com os dispositivos constitucionais acima mencionados se houver restrição de acesso às obras intelectuais. Como se verá adiante, a LDA impõe diversos limites no uso, por parte da sociedade, de obras protegidas por direitos autorais – ainda que o uso tenha fins não

127 SILVA, José Afonso da. **Curso de Direito Constitucional Positivo**. Cit.; p. 280.

128 SILVA, José Afonso da. **Curso de Direito Constitucional Positivo**. Cit.; p. 280.

comerciais e didáticos. Entendemos que o uso com fins educacionais – em qualquer nível, quer seja a instituição de ensino pública ou privada – caracterizará uma das hipóteses de funcionalização dos direitos autorais.

Sendo assim, para alcançarmos a plena eficácia da cláusula que protege a dignidade da pessoa humana, é necessário garantirmos não apenas o direito a frequentar aulas do ciclo fundamental de educação, mas também o direito de ter acesso a obras didáticas¹²⁹ para garantir, como consequência, o direito de se manifestar e de criticar, componentes da liberdade de expressão garantida constitucionalmente.

Quanto a este aspecto, importante apontarmos que a educação escolar não se dá, também, apenas pelo acesso às obras intelectuais. Há que igualmente se permitir a manipulação das obras, o uso criativo destas e a divulgação das obras derivadas, ainda que o fim não lucrativo seja uma condição a ser observada. Criar também é elemento indispensável à formação do estudante e o direito autoral deve servir como estímulo, não como obstáculo.

Ainda assim, ou seja, mesmo que possamos justificar o aproveitamento das obras protegidas por direito autoral a partir de seu uso funcionalizado, é claro que o domínio público assume papel relevantíssimo em tal

129 Neste passo, damos ao conceito de “obra didática” o mais amplo possível. Entendemos que no mundo contemporâneo não dá para ficarmos limitados a livros escolares como exemplo de obras didáticas. Textos de qualquer gênero, bem como obras audiovisuais e obras musicais exercem hoje papel fundamental na educação e daí a importância de seu acesso com fins educativos.

cenário. Afinal, as obras em domínio público podem ser utilizadas de modo muito mais amplo do que aquelas cujos direitos patrimoniais ainda se encontram dentro do prazo de proteção.

Em obra dedicada a estabelecer parâmetros concretos para a dignidade da pessoa humana, Maria Celina Bodin de Moraes vai desdobrar o princípio constitucional em quatro postulados: “*(i)* o sujeito moral (ético) reconhece a existência dos outros como sujeitos iguais a ele; *(ii)* merecedores do mesmo respeito à integridade psicofísica de que é titular; *(iii)* é dotado de vontade livre, de autodeterminação; *(iv)* é parte do grupo social, em relação ao qual tem a garantia de não vir a ser marginalizado. São corolários desta elaboração os princípios jurídicos da igualdade, da integridade física e moral – psicofísica –, da liberdade e da solidariedade”¹³⁰.

Ainda a partir desta perspectiva, é importante observarmos que os corolários acima indicados – igualdade, integridade psicofísica, liberdade e solidariedade – precisam, eles mesmos, de maior concretude. Será nessa

130 MORAES, Maria Celina Bodin de. **Danos à Pessoa Humana: uma Leitura Civil Constitucional dos Danos Morais**. Cit.; p. 85. A busca pelo conteúdo do princípio é imperativa, dada a amplitude do valor da dignidade, que alcança todos os setores da ordem jurídica. É por isso que Maria Celina Bodin de Moraes alerta: “[e]is a principal dificuldade que se enfrenta ao buscar delinear, do ponto de vista hermenêutico, os contornos e os limites do princípio constitucional da dignidade da pessoa humana. Uma vez que a noção é ampliada pelas infinitas conotações que enseja, corre-se o risco de generalização absoluta, indicando-se como *ratio* jurídica de todo e qualquer direito fundamental. Levada ao extremo, essa postura hermenêutica acaba por atribuir ao princípio um grau de abstração tão completo que torna impossível qualquer sua aplicação”. MORAES, Maria Celina Bodin de. *O Princípio da Dignidade Humana*. Cit.; p. 16.

segunda análise que poderemos relacionar a dignidade da pessoa humana aos direitos autorais.

Nesse sentido, a própria Maria Celina Bodin de Moraes é quem irá comentar acerca do corolário da liberdade, integrante da dignidade da pessoa humana¹³¹:

Como exemplos de situações violadoras da dignidade humana em razão da lesão ao princípio da liberdade, cabe referir a revista íntima a que é submetido o empregado, o exame toxicológico determinado pelo empregador e outros exames em geral, como, por exemplo, a submissão ao chamado “bafômetro”, ou ainda a impossibilidade de não receber transfusão de sangue por motivos religiosos, a incapacidade de controle acerca dos próprios dados pessoais, o rigor excessivo no exercício da autoridade parental, *a restrição à manifestação de pensamento e crítica*, a prisão ilegal e outras circunstâncias que, embora presentes no Direito Civil, têm sido mais tuteladas pelo Direito Penal, tais como o cárcere privado, a violência sexual – dentro ou fora do casamento –, a falsa denúncia.

Carlos Affonso Pereira de Souza entende a conexão entre os temas a partir de duas perspectivas. Na primeira, assim como apontado por Maria Celina Bodin de Moraes, os direitos autorais se relacionariam à ideia de liberdade, em função da liberdade de criação intelectual, tutelada pelo ordenamento jurídico. Em uma segunda concepção, os direitos morais do autor poderiam ser protegidos a partir da tutela da integridade moral da pessoa

131 *Grifamos*. MORAES, Maria Celina Bodin de. **Danos à Pessoa Humana: uma Leitura Civil Constitucional dos Danos Morais**. Cit.; p. 107.

humana¹³². Interessa-nos sobretudo, pelo menos neste momento, a primeira abordagem.

Conforme visto anteriormente, as obras intelectuais são criadas tendo por base múltiplas influências advindas de obras alheias. A garantia à liberdade de criação intelectual exige, portanto, o acesso a obras alheias, pois é somente a partir da formação cultural do indivíduo que este poderá criar suas próprias obras.

Nesse cenário, se nos for possível a expressão por meio de uma metáfora, o direito autoral funciona como represa, e o domínio público, como estuário. Enquanto protegidas pelos direitos autorais patrimoniais, o acesso às obras produzidas se dará nos limites da lei ou na medida em que seu acesso seja autorizado pelo titular dos direitos. Uma vez que a obra seja inserida no domínio público, seu acesso será livre, bem como sua utilização.

A efetividade do direito de liberdade de criação, tido como postulado da dignidade da pessoa humana, será alcançada por dois caminhos: o do acesso e o da liberdade de expressão. O primeiro é pressuposto do segundo. Apenas por meio do acesso às obras intelectuais alheias

132 SOUZA, Carlos Affonso Pereira de. **O Abuso do Direito Autoral**. Tese apresentada ao programa de pós-graduação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2009. “A comprovação de que a disciplina do direito autoral se insere no debate sobre a dignidade da pessoa humana pode ser percebida pela localização dos princípios jurídicos da integridade moral e da liberdade como postulados da dignidade da pessoa humana. Dentre as manifestações do princípio da liberdade estaria, evidentemente, a liberdade de criação intelectual, recebendo do ordenamento jurídico a devida tutela. Por outro lado, a integridade moral da pessoa também pode levar em conta a vinculação da personalidade do autor com a obra criada, sendo assim a tutela dos direitos morais uma forma de garantir essa integridade moral”.

é que os autores poderão se expressar. Incluímos na classe dos autores todos aqueles que desejam criar obras intelectuais, mas sobretudo os alunos de qualquer instituição de ensino, pública ou privada, e de qualquer nível.

Vê-se, assim, que o acesso às obras intelectuais – bem como a consequente liberdade de expressão – acaba por garantir ainda outros direitos fundamentais, como o direito à educação, à cultura e ao lazer, sem se esquecer da livre iniciativa, dentro dos limites autorizados pela lei¹³³.

Finalmente, cabe lembrar que as justificativas da importância de um direito autoral funcionalizado e de um domínio público amplo não se extinguem aqui. Sendo a liberdade de expressão uma evidente manifestação do direito de personalidade, não pode ser limitada pelas hipóteses de previsão legal. Como já alertou Pietro Perlingieri, “[n]enhuma previsão especial poderia ser exaustiva porque deixaria de fora algumas manifestações e exigências da pessoa que, em razão do progresso da sociedade, exigem uma consideração positiva”^{134 - 135}.

133 A livre iniciativa é garantia constitucional, prevista tanto no art. 1º, IV, quanto no art. 170 da CF/88.

134 PERLINGIERI, Pietro. **O Direito Civil na Legalidade Constitucional**. Rio de Janeiro: Renovar, 2008; p.765.

135 Idêntico é o entendimento de Gustavo Tepedino, ao afirmar: “[a] personalidade humana deve ser considerada antes de tudo como um valor jurídico, insuscetível pois de redução a uma situação jurídica-tipo ou a um elenco de direitos subjetivos típicos, de modo a se proteger eficaz e efetivamente as múltiplas e renovadas situações em que a pessoa venha a se encontrar, envolta em suas próprias e variadas circunstâncias. Daí resulta que o modelo do direito subjetivo tipificado, adotado pelo Codificador brasileiro, será necessariamente insuficiente para atender às possíveis situações subjetivas em que a personalidade humana

E acrescenta¹³⁶:

O fato de a personalidade ser considerada como valor unitário, tendencialmente sem limitações, não impede que o ordenamento preveja, autonomamente, algumas expressões mais qualificantes como, por exemplo, o direito à saúde (...), ao estudo (...), ao trabalho (...). O juiz, de toda forma, não poderá negar tutela a quem pedir garantia de um aspecto de sua própria existência que não tenha previsão específica, pois aquele interesse já tem uma relevância no ordenamento, e, portanto, uma tutela também em via judicial.

Por isso, entendemos que uma das justificativas legais para a existência do domínio público é auxiliar a concretização do princípio da dignidade da pessoa humana a partir de diversos aspectos, como a liberdade de expressão e o direito à educação.

ii) A lei brasileira de direitos autorais: restritividade

Tão logo um músico componha uma de suas obras musicais, esta se encontra protegida nos termos da LDA. Não há qualquer necessidade de registro da obra para o surgimento da proteção. Afinal, segundo o art. 18 da

reclame tutela jurídica". A seguir, complementa: "[p]ermanecem os manuais brasileiros, em sua maioria, analisando a personalidade humana do ponto de vista exclusivamente estrutural (ora como elemento subjetivo da estrutura das relações jurídicas, identificada com o conceito de capacidade jurídica, ora como elemento objetivo, ponto de referência dos direitos da personalidade) e protegendo-a em termos apenas negativos, no sentido de repelir as agressões que a atingem. Reproduz-se, desse modo, a técnica do direito de propriedade, delineando-se a tutela da personalidade de modo setorial e insuficiente". TEPEDINO, Gustavo. *Crise das fontes normativas e técnica legislativa na parte geral do Código Civil de 2002*. Cit.; pp. 10-11.

136 PERLINGIERI, Pietro. **O Direito Civil na Legalidade Constitucional**. Cit.; p.765.

referida lei, a proteção aos direitos autorais independe de registro¹³⁷.

É evidente que a alusão ao músico é meramente ilustrativa. O mesmo se dá para qualquer produção intelectual desenvolvida sob os auspícios da LDA. Assim é que sem qualquer esforço adicional à elaboração da obra, esta se encontra devidamente protegida. E quais as consequências disso?

Em primeiro lugar, como vimos, o registro é dispensável. Caso se opte por registrar a obra, entretanto, o ato se dará apenas para facilitar a prova de autoria. Por isso, não se pode atribuir ao registro o caráter constitutivo de direito, ao contrário do que se dá, em regra, com o registro das marcas¹³⁸.

Em seguida, podemos afirmar que do ponto de vista do autor, este gozará de todas as prerrogativas de proteção outorgadas pela LDA. Dessa maneira, a simples criação atribui ao autor os direitos morais e patrimoniais

137 Não significa, contudo, que o registro não seja recomendável ou mesmo, por outros motivos, obrigatório. A recente lei 10.192, de 14 de janeiro de 2010, dispõe sobre o depósito legal de obras musicais na Biblioteca Nacional. De acordo com seu art. 3º, ficam os impressores e gravadoras fonográficas e videofonográficas obrigados a remeter à Biblioteca Nacional, no mínimo, 2 (dois) exemplares de cada obra editada ou gravada, bem como sua versão em arquivo digital, no prazo máximo de 30 (trinta) dias após a publicação da obra, cabendo à editora, ao produtor fonográfico e ao produtor videofonográfico a efetivação desta medida. O registro não se presta, entretanto, a conferir a proteção pela lei de direito autoral, que já existe desde a criação da obra. Serve, na própria previsão legal, e entre outras justificativas, para assegurar a preservação da memória musical brasileira.

138 A LPI prevê, em seu art. 129, que a propriedade da marca se adquire pelo registro validamente expedido.

previstos em lei¹³⁹.

Finalmente, devemos considerar a perspectiva da sociedade. Se por um lado a criação intelectual atribui a seu criador os direitos previstos na LDA, por outro, fica a sociedade a cumprir os respectivos deveres contrapostos aos direitos de autor. Dessa forma, ao estatuir o art. 29 da LDA que depende de prévia e expressa autorização do autor a utilização da sua obra por quaisquer modalidades, seguindo-se então uma lista exemplificativa de condutas, determina a lei que fica o uso da obra proibido a menos que uma autorização seja outorgada.

Há que se argumentar, logo de início, que o texto da lei é criticável por diversos motivos. O *caput* do art. 29 menciona autorização prévia e expressa do autor quando deveria se referir à autorização do titular. Afinal, nem sempre é o autor o titular dos direitos autorais de obra por ele criada, uma vez que pode tê-los cedido a terceiros.

Outra crítica que se pode fazer é a redundância da redação do mesmo artigo. Em seu *caput*, por duas vezes se aponta que a enumeração é exemplificativa, tanto quando se menciona “por quaisquer modalidades” quanto ao prosseguir com “tais como”. Não achando suficiente, o legislador encerrou o rol com o inciso X que dispõe, *in verbis*, “quaisquer outras modalidades de utilização existentes ou que venham a ser inventadas”, produzindo-se um estranho caso de artigo triplamente

139 Conforme disposto, entre outros, nos arts. 24 e 29 da LDA.

exemplificativo em nosso ordenamento jurídico.

Pode parecer, portanto, que o legislador está empenhado em afirmar que não importa qual seja o interesse de terceiro na utilização da obra: essa utilização é vedada.

Ainda que esta seja a regra que se infere da leitura do artigo, tal regra não pode ser absoluta. Imagine-se a infinidade de inconvenientes caso não houvesse outra forma de se acessar, citar, difundir, criticar ou recriar obras alheias. Em um sistema em que não há direitos absolutos, não se pode pretender que o direito autoral o seja. Acerca do tema, Eduardo Vieira Manso afirma¹⁴⁰:

Confrontam-se, dessa forma, dois interesses igualmente legítimos, igualmente inafastáveis, que o Estado deve atender de maneira igualmente satisfatória para ambos: de um lado, o autor, cujo trabalho pessoal e criativo (dando uma forma especial às ideias) deve ser protegido e recompensado e, de outro, a sociedade que lhe forneceu a matéria-prima dessa obra e que é seu receptáculo natural. Como membro dessa sociedade, o autor não pode opor-lhe seu próprio interesse pessoal, em detrimento do interesse superior da cultura; e como mantenedora da ordem, não pode a sociedade subjugar o indivíduo, em seu exclusivo benefício, retirando-lhe aquelas mesmas prerrogativas que o seu governo confere ao autor; para o favorecimento da criação intelectual, e que são instrumento de importância relevante de seu próprio desenvolvimento e de sua subsistência soberana.

140 MANSO, Eduardo Vieira. **Direito Autoral**. São Paulo: José Bushatsky Editor, 1980; p. 90.

Tomemos um exemplo simples. Prevê o art. 29, I, que a reprodução parcial ou integral de obra protegida depende de prévia e expressa autorização do autor. Pelo disposto no art. 29, a simples cópia de uma única página pareceria violar o dispositivo legal. Chega a ser intuitivo o quão absurda essa conclusão se nos apresenta. Afinal, se assim fosse, toda a pesquisa – de qualquer natureza – no Brasil estaria comprometida. E é para evitar esse tipo de interpretação que a LDA se vale do sistema de limitações aos direitos autorais.

Bruno Lewicki define as limitações como “as hipóteses em que o ordenamento reconhece como legítima uma conduta que, inversamente, poderia ser considerada infringente a partir de uma interpretação puramente literal e ‘estática’ dos direitos atribuídos, pela mesma lei, aos autores das obras intelectuais”¹⁴¹.

É unânime a orientação da doutrina em louvar as limitações aos direitos autorais, pela impossibilidade de haver direitos absolutos. No entanto, a dificuldade maior reside mesmo em se estabelecer “limites à limitação para que não seja permitida a eliminação dos efeitos daquele direito fundamental [o direito autoral], mesmo em nome da pretensa defesa de superiores interesses da coletividade”¹⁴². Por outro lado, também não podem ser as limitações tão frágeis e ineficazes que acabem por redundar num sistema de proteção exclusiva do autor.

141 LEWICKI, Bruno Costa. **Limitações aos Direitos de Autor**. Cit.; p. 1.

142 MANSO, Eduardo Vieira. **Direito Autoral**. Cit.; p. 92.

No cenário internacional, a matéria é disciplinada, sobretudo, pela chamada “regra dos três passos” da Convenção de Berna e pelo “*fair use*” do direito norte-americano.

A Convenção de Berna foi o primeiro tratado internacional a reger os direitos autorais. Sua origem remonta a 1886, tendo sido revista 7 vezes desde então¹⁴³, sendo a última em Paris, em 1971 (com modificações em 1979)¹⁴⁴.

Como regra geral, prevê o texto da Convenção, em seu artigo 9º (1), que aos autores cabe o direito exclusivo de autorizar a reprodução de suas obras, de qualquer modo ou em qualquer forma. No entanto, logo a seguir, o mesmo artigo prevê que “às legislações dos países da União reserva-se a faculdade de permitir a reprodução das referidas obras em certos casos especiais, contanto que tal reprodução não afete a exploração normal da obra nem cause prejuízo injustificado aos interesses

143 Segundo Maristela Basso, “[a] Convenção de Berna destaca-se pela flexibilidade com Conferências periódicas de revisão e adaptação do texto às novas exigências e realidades (...)”. BASSO, Maristela. **O Direito Internacional da Propriedade Intelectual**. Porto Alegre: Ed. Livraria do Advogado, 2000; p. 90.

144 Atualmente, são 161 os países signatários. Disponível em http://www.wipo.int/treaties/en/ShowResults.jsp?country_id=ALL&search_what=B&bo_id=7. Acesso em 21 de março de 2010. “Em 4 de janeiro de 1913, através da Lei 2.738, o Brasil adere à Convenção de Berna, tendo sido promulgada em 1922 (Decreto n. 15.530). O Brasil aderiu aos textos das seguintes Revisões da Convenção: Berlim, 1908 – Roma, 1928, Bruxelas, 1948, Estocolmo, 1967, Paris, 1971, texto atualmente em vigor, promulgado pelo Decreto n. 75.699, de 06 de maio de 1975”. FRAGOSO, João Henrique da Rocha. *Direito Autoral – Da Antiguidade à Internet*. São Paulo: Quartier Latin, 2009; p. 91.

legítimos do autor”. Esta é a regra dos três passos¹⁴⁵.

Como se percebe, a regra determina que as legislações nacionais poderão permitir que haja reprodução de obras protegidas por direito autoral independentemente de autorização do titular do direito (**i**) em certos casos especiais, (**ii**) desde que essa reprodução não afete a exploração normal da obra reproduzida nem (**iii**) cause prejuízo injustificado aos interesses legítimos do autor.

Para Maristela Basso, “[a] regra do teste dos três passos reflete a necessidade de se manter o equilíbrio entre os direitos dos autores e o interesse do grande público, isto é, interesses relacionados à educação, pesquisa e acesso à informação”¹⁴⁶.

Em análise ao instituto e tendo por base a seção 107¹⁴⁷ do título 17 do US Code, José de Oliveira Ascensão

145 “A norma geral do teste dos três passos (*three-step test*), que regula e norteia as limitações aos direitos exclusivos dos autores, foi introduzida na Convenção de Berna, em 1967, durante a revisão de Estocolmo, estando atualmente prevista no art. 9.2 da Convenção de Berna (revisão de Paris) e no art. 13 do Acordo TRIPS da OMC (...)” (*grifos no original*). BASSO, Maristela. *As exceções e limitações aos direitos de autor e a observância da regra do teste dos três passos* (three steps test). **Direitos Autorais – Estudos em Homenagem a Otávio Afonso dos Santos**. São Paulo: ed. Revista dos Tribunais, 2007, p. 257.

146 BASSO, Maristela. *As exceções e limitações aos direitos de autor e a observância da regra do teste dos três passos* (three steps test). *Cit.*, p. 258.

147 Diz o texto original, na íntegra: § 107: *Limitations on exclusive rights: Fair use. Notwithstanding the provisions of sections 106 and 106 A, the fair use of a copyrighted work, including such use by reproduction in copies or phonorecords or by any other means specified by that section, for purposes such as criticism, news reporting, teaching (including multiple copies for classroom use), scholarship, or research, is not an infringement of copyright. In determining whether the use made of a work in any particular case is fair use the factors to be considered shall include: (1) the purpose and character of the use including whether such use is of a commercial nature or is for nonprofit educational purposes; (2) the nature of the copyrighted work; (3) the amount and substantiality of the portion used in relation to the copyrighted work as a whole; and (4) the effect of the use upon the potential*

aponta os critérios de definição do *fair use*¹⁴⁸:

- a) *o propósito e natureza do uso, nomeadamente se é comercial ou para fins educativos e não lucrativos*: mas repare-se que este afloramento não é taxativo, porque entram em conta outras ponderações e nenhum critério tem vigor de aplicação automática. De todo o modo, a natureza comercial do uso é um indicador negativo, uma vez que o direito de autor se cifra economicamente num exclusivo de exploração da obra;
- b) *a natureza da obra*: é de se supor que nas obras mais fácticas o âmbito da utilização *fair* seja maior que nas obras mais imaginativas;
- c) *a quantidade e qualidade da utilização relativamente à obra global*: por exemplo, até as citações podem ser postas em causa, se forem de tal modo longas e repetidas que acabem por representar praticamente uma apropriação do conjunto da obra;
- d) *a incidência da utilização sobre o mercado actual ou potencial da obra*: este é apresentado por alguns como o mais relevante de todos os critérios.

market for the value of the copyrighted work. The fact that a work is unpublished shall not itself bar a finding of fair use if such finding is made upon consideration of all the above factors.

148 *Grifos do autor*. De acordo com tradução e comentários de José de Oliveira Ascensão. ASCENSÃO, José de Oliveira. O “*Fair Use*” no Direito Autoral. **Direito da Sociedade e da Informação – Vol IV**. Coimbra: Coimbra Editores,

A seguir, é o mesmo autor quem tece as principais distinções entre o sistema norte-americano e o europeu ao dizer que “[o] sistema norte-americano é maleável, enquanto o sistema europeu é preciso. Mas, visto pela negativa, o sistema norte-americano é impreciso, enquanto o sistema europeu é rígido. O sistema norte-americano não dá segurança prévia sobre o que pode ou não ser considerado *fair use*. O sistema europeu, pelo contrário, mostra falta de capacidade de adaptação”¹⁴⁹.

Afinal, acaba por optar pela superioridade do sistema norte-americano por considerá-lo menos contraditório do que o europeu, além de manter a “a capacidade de adaptação a novas circunstâncias, em tempo de tão rápida evolução”. Já os sistemas europeus poderiam ser tidos como se organismos mortos, tendo os Estados perdido “a capacidade de criar novos limites, e com isso de se adaptar aos desafios emergentes”¹⁵⁰.

O tema é controverso¹⁵¹. A opção por um sistema

149 ASCENSÃO, José de Oliveira. O “*Fair use*” no Direito Autoral. Cit.; p. 98.

150 ASCENSÃO, José de Oliveira. O “*Fair use*” no Direito Autoral. Cit.; p. 98.

151 “Tamanha maleabilidade não deixa de ser alvo de críticas; o *Justice* Antonin Scalia, da Suprema Corte norte-americana, já objetou que os ‘testes’ judiciais que envolvem múltiplos fatores acabariam permitindo que os juízes resolvam os casos da forma que lhes convier. Em tom menos ácido e em referência mais específica, Marybeth Peters, diretora do Escritório de Registro de Direitos Autorais dos Estados Unidos, sintetizou as vantagens e as dificuldades inerentes a este instrumento de balanço dos direitos autorais em uma frase: ‘*With fair use, you never know*’. Peters põe em prática tal crença, ‘presenteando’ os seus alunos de direito autoral com um problema sobre *fair use* nas provas que aplica: é a maneira de ‘salvar’ os estudantes que não costumam ir bem nas questões mais diretas, mas que são capazes de fundamentar bem suas próprias opiniões sobre *copyright*”. LEWICKI, Bruno Costa.

Limitações aos Direitos de Autor. Cit.; p. 104.

mais aberto, como o americano, ou mais fechado, como o europeu (e ao qual o Brasil se filia) comporta, como é de se esperar, vantagens e desvantagens. Concordamos com Bruno Lewicki quando este afirma¹⁵²:

Seria ótimo acordar com uma lei que fosse fruto do entendimento dos setores interessados e dos responsáveis pelas políticas públicas; que se valesse da renovada técnica legislativa, caracterizada pela busca de objetivos ligados aos princípios constitucionais e com um uso racional de cláusulas-gerais que pudessem oxigenar o ramo; e que estivesse atenta às mudanças tecnológicas, culturais e artísticas e também às especificidades dos gêneros de que se ocupa.

O Brasil conta com um sistema fechado de limitações, decorrente de sua filiação ao sistema continental europeu. A respeito do tema, muito já foi escrito. Praticamente qualquer livro que trate de direitos autorais no Brasil dedicará um número considerável de páginas a explicitar a necessidade, a abrangência e os efeitos das limitações e exceções aos direitos autorais¹⁵³.

Não pretendemos acirrar o debate¹⁵⁴. O que se pre-

152 LEWICKI, Bruno Costa. **Limitações aos Direitos de Autor**. Cit.; pp. 158-159.

153 Entre outros, podemos citar: ABRÃO, Eliane Y. **Direitos de Autor e Direitos Conexos**. São Paulo: Ed. do Brasil, 2002; BASSO, Maristela. *As exceções e limitações aos direitos de autor e a observância da regra do teste dos três passos*. Cit.; BITAR, Carlos Alberto. **Direito de Autor**. Cit.; SOUZA, Allan Rocha de. **A Função Social dos Direitos Autorais**. Cit..

154 Em primeiro lugar, porque, conforme visto, o tema já foi devidamente debatido na doutrina. Em segundo lugar, porque a matéria é complexa e tem fôlego para ser, ela própria, objeto de teses inteiras (inclusive com exemplos já citados neste trabalho). Dessa forma, pretendemos aqui apenas apontar os objetivos principais da LDA com a instituição das limitações, na medida necessária para a discussão da

tende, neste ponto, é indicar porque a previsão legislativa das limitações aos direitos autorais é insuficiente sem o instituto do domínio público. Afinal, quanto mais restritiva for a lei, mais dependente a sociedade será do domínio público para gozar do direito de acesso às obras intelectuais em todas as suas possibilidades sociais e econômicas, conforme relatado nos tópicos antecedentes.

O fato de o Brasil contar com um sistema fechado de limitações tem como consequência lógica a indicação expressa, na LDA, das condutas que constituem uso legítimo de obra protegida por direito autoral sem que tal uso constitua violação.

Discute-se muito se o rol apontado no art. 46 da LDA seria taxativo. Em sua grande maioria, a doutrina entende que sim¹⁵⁵. Contra essa interpretação, insurge-se Bruno Lewicki, com argumentos a nosso ver irrefutáveis¹⁵⁶.

importância do domínio público no Brasil.

155 A título de exemplo, podemos citar os seguintes excertos: “[c]omo disposições excepcionais, as limitações devem ser interpretadas restritivamente. Só permitem atos expressamente previstos”. HAMMES, Bruno Jorge. **O Direito de Propriedade Intelectual**. Cit.; p. 92. “O rol das obras [sic] que independem de prévia autorização do autor para seu uso público é taxativo, porque a limitação é automaticamente a demandar autorização prévia para seu uso”. ABRÃO, Eliane Y. **Direitos de Autor e Direitos Conexos**. Cit.; p. 146. “Por outro lado, enumera taxativamente as hipóteses de uso livre (...)”. BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de Autor**. Cit.; p. 70.

156 Em síntese: “[t]ambém cai por terra, registre-se, o dogma da ‘taxatividade’ das limitações, ou seja, o seu suposto caráter *numerus clausus*. Não só as limitações que compõem o rol da lei autoral podem ser interpretadas extensivamente ou aplicadas por analogia como é, ainda, possível pensar em limitações não expressamente previstas. Vislumbre-se a seguinte hipótese: certo estudioso está escrevendo livro sobre determinada fase da obra de famoso pintor. Sua tese gira em torno da suposta influência que específico quadro pintado por aquele artista teria exercido sobre

O capítulo das limitações aos direitos autorais previstas na LDA se estende por apenas 3 artigos¹⁵⁷. No primeiro, o art. 46 da LDA (abaixo transcrito), são apresentadas de maneira pontual e pouco sistematizada as hipóteses em que o uso de obra de terceiro não configura violação aos direitos autorais. O art. 47¹⁵⁸ trata de paráfrases e paródias e o art. 48, que fecha o capítulo, dispõe a respeito das obras situadas permanentemente em logradouros públicos¹⁵⁹.

diversas escolas posteriores, principalmente pelo uso da cor – ideia esta que nunca fora suscitada pelos historiadores da arte. É de se supor que se ele tivesse acesso a uma fotografia que reproduzisse o quadro, dificilmente se poderia negar a ele o exercício do direito de citá-lo, isto é, ilustrar seu livro com aquela fotografia. Mas se tal fotografia não existe, e o quadro está com os herdeiros do autor, por exemplo? Depende o escritor da decisão discricionária da família para ter acesso à obra?”. LEWICKI, Bruno Costa. **Limitações aos Direitos de Autor**. Cit.; p. 174.

157 Bruno LEWICKI critica fortemente a divisão tripartida da matéria na LDA, ao afirmar que “[m]anter a divisão do tema em três artigos, por exemplo, não traduz nenhum fundamento racional; mais lógico seria se vários fossem os artigos, cada um descrevendo determinada situação (como no Projeto Barbosa-Chaves), principalmente se eles fossem encimados pelos princípios ou postulados que, comuns a todas as limitações, regessem a matéria – e neste ponto é inevitável pensar nos dois últimos ‘passos’ do teste de Berna, além da função social do direito de autor, por exemplo. No limite, que as limitações fossem comprimidas em um extenso dispositivo; a divisão tripartida, contudo, não atende a nenhum critério racional, perfazendo técnica legislativa ruim”. LEWICKI, Bruno Costa. **Limitações aos Direitos de Autor**. Cit.; p. 110.

158 **Art. 47:** São livres as paráfrases e paródias que não forem verdadeiras reproduções da obra originária nem lhe implicarem descrédito.

159 A LDA prevê, em seu art. 48, que “as obras situadas permanentemente em logradouros públicos podem ser representadas livremente, por meio de pinturas, desenhos, fotografias e procedimentos audiovisuais”. No entanto, a lei não esclarece se tais usos podem ter fim comercial, o que vem acarretando algumas discussões recentes. Depois de, em 2004, a família de Paul Landowski, autor do Cristo Redentor, ter questionado o uso do Cristo por conta de a obra ainda estar protegida, o mesmo monumento voltou a ser alvo de controvérsia em razão de seu uso. Em 2010, a Arquidiocese do Rio de Janeiro decidiu cobrar da Columbia Pictures indenização pela “destruição” computadorizada a que o Cristo Redentor

As limitações aos direitos autorais consistem, portanto, em hipóteses em que o uso da obra protegida independe de autorização e, ainda assim, é considerado lícito.

A LDA não informa que princípios gerais norteiam nosso sistema de limitações. As hipóteses são apresentadas de maneira assistemática, resultando em conjunto

foi submetido no filme “2012”. De acordo com matéria publicada em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u698222.shtml> (acesso em 06 de setembro de 2010), a Arquidiocese não cobraria pelo uso iconográfico do monumento, mas teria um suposto poder de veto. A LDA parece ser clara em permitir a representação audiovisual de obras situadas permanentemente em logradouros públicos, de modo que esse alegado poder de veto não nos parece legítimo. A respeito da titularidade de direitos autorais sobre o Cristo Redentor, texto com vasta referência histórica é “*O Direito Autoral sobre o Cristo Redentor*”, de autoria de Gabriel F. Leonardos e Aline Ferreira de C. da Silva, publicado na Revista da ABPI, n. 106, pp. 53 e ss. Um caso semelhante foi levado à apreciação do poder judiciário francês. Em 1999, a Corte de Cassação da França decidiu que as Edições Dubray deveriam indenizar a proprietária do Café Gondrée por terem colocado à venda cartões postais com foto da fachada do referido café, sem que houvesse sido solicitada autorização de sua proprietária. Ocorre que as fotos foram produzidas a partir de local público, sem que qualquer invasão ao imóvel propriamente dito tivesse sido perpetrada. A decisão foi bastante criticada – e com razão. Afinal, atribuir ao proprietário do imóvel direito de impedir sua reprodução fotográfica equivale a lhe conferir, por modalidade não prevista em lei, status idêntico ao do autor, com uma agravante: o proprietário poderia se valer de tal direito perpetuamente, enquanto o autor o teria limitado no tempo. Em segundo lugar, parece tratar de maneira perigosamente diferente as obras que se confundem com seu próprio suporte físico (pinturas, esculturas, construções públicas) e as demais (textos, fotografias, música e obras audiovisuais). Finalmente, diminui injustificadamente a abrangência do domínio público. Conforme disponível em <http://www.aacc.fr/pages/page.php?page=21> / http://www.courdecassation.fr/publications_cour_26/rapport_annuel_36/rapport_2004_173/troisieme_partie_jurisprudence_cour_180/activites_economiques_com-merciales_financieres_196/droit_propriete_6532.html. Acesso em 28 de agosto de 2010. Finalmente, de acordo com matéria publicada no blog do Los Angeles Times (<http://latimesblogs.latimes.com/babylonbeyond/2008/02/egypt-copyright.html>; acesso em 06 de setembro de 2010), o governo egípcio estaria tentando estender a proteção autoral às famosas pirâmides, de modo a poder cobrar por sua representação. Publicada em 2008, a intenção do governo parece não ter tido outro desdobramento.

evidente- mente incompleto, de difícil aplicação prática e que naturalmente não resiste à afirmação de que deve ser interpretado restritivamente. Prevê o art. 46 da LDA a respeito das limitações aos direitos autorais:

Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais:

I – a reprodução:

a) na imprensa diária ou periódica, de notícia ou de artigo informativo, publicado em diários ou periódicos, com a menção do nome do autor, se assinados, e da publicação de onde foram transcritos;

b) em diários ou periódicos, de discursos pronunciados em reuniões públicas de qualquer natureza;

c) de retratos, ou de outra forma de representação da imagem, feitos sob encomenda, quando realizada pelo proprietário do objeto encomendado, não havendo a oposição da pessoa neles representada ou de seus herdeiros; ou científicas, para uso exclusivo de deficientes visuais, sempre que a reprodução, sem fins comerciais, seja feita mediante o sistema Braille ou outro procedimento em qualquer suporte para esses destinatários;

II – a reprodução, em um só exemplar de pequenos trechos, para uso privado do copista, desde que feita por este, sem intuito de lucro; clientela, desde que esses estabelecimentos comercializem os suportes ou equipamentos que permitam a sua utilização;

III – a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra;

IV – o apanhado de lições em estabelecimentos de ensino por aqueles a quem elas se dirigem, vedada sua publicação, integral ou parcial, sem autorização prévia e expressa de quem as ministrou;

V – a utilização de obras literárias, artísticas ou científicas, fonogramas e transmissão de rádio e televisão em estabelecimentos comerciais, exclusivamente para demonstração à clientela, desde que esses estabelecimentos comercializem os suportes ou equipamentos que permitam a sua utilização;

VI – a representação teatral e a execução musical, quando realizadas no recesso familiar ou, para fins exclusivamente didáticos, nos estabelecimentos de ensino, não havendo em qualquer caso intuito de lucro;

VII – a utilização de obras literárias, artísticas ou científicas para produzir prova judiciária ou administrativa;

VIII – a reprodução, em quaisquer obras, de pequenos trechos de obras preexistentes, de qualquer natureza, ou de obra integral, quando de artes plásticas, sempre que a reprodução em si não seja o objetivo principal da obra nova e que não prejudique a exploração normal da obra reproduzida nem cause um prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores.

Como se pode perceber da leitura dos incisos acima transcritos, não existe um fio condutor único das limitações no direito brasileiro, apesar de serem em número escasso. O uso integral da obra pode se dar em determinados casos (I, V e VI, por exemplo), enquanto em outros é vedado (II e III, notadamente). Se por um lado o fim não comercial pode ser requisito para o uso de obra de terceiro (II, VI), há hipóteses em que o intuito de lucro pode ser perseguido

(III, VIII). Melhor seria o legislador ter se valido de cláusulas gerais no *caput*, tentando identificar nos incisos hipóteses mais flexíveis de limitações aos direitos autorais.

A regra dos três passos de Berna serviu de inspiração direta para a redação do inciso VIII, como visto acima. Nele se encontram explicitamente dois requisitos da Convenção: que a reprodução de pequeno trecho de obra preexistente em obra nova (*i*) não prejudique a exploração normal da obra reproduzida nem (*ii*) cause prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores. Infelizmente, a regra não vem sendo adequadamente respeitada pelo mercado, que em certos casos lhe dá interpretação visivelmente *contra legem*¹⁶⁰.

Tecnicamente, não podemos afirmar serem as limitações aos direitos autorais integrantes do domínio público. No entanto, são indispensável instrumento de acesso a obras protegidas. Na verdade, aí reside a principal distinção entre os dois institutos. As obras em domínio público, como se verá, já não gozam mais da proteção autoral em seus aspectos patrimoniais. À sociedade confere-se, portanto, o direito de utilizá-las economicamente em sua integralidade, independentemente de autorização de quem quer que seja – autor ou titulares de direitos derivados.

160 Já tivemos a oportunidade de nos manifestarmos acerca do assunto: BRANCO, Sérgio. *A produção audiovisual sob a incerteza da lei de direitos autorais*. LEMOS, Ronaldo; SOUZA, Carlos Affonso Pereira de e MACIEL, Marília (orgs). **Três Dimensões do Cinema – Economia, Direitos Autorais e Tecnologia**. Rio de Janeiro: ed. FGV, 2010; pp. 81 e ss. Disponível em <http://virtualbib.fgv.br/dspace/handle/10438/6991>.

Já as obras protegidas encontram nas limitações aos direitos autorais o campo onde o direito autoral não exerce seu monopólio. Porque é dentro das fronteiras das limitações que a sociedade poderá se valer das obras intelectuais protegidas de acordo com as determinações legais.

Em síntese, durante o prazo de proteção, vigoram as limitações aos direitos autorais. Transcorrido o prazo, a obra ingressa no domínio público. Deixam de valer, assim, as limitações, vez que deixou de vigorar sobre a obra a proteção econômica conferida pela lei. O domínio público é o destino inexorável das obras protegidas pelos direitos autorais. Daí, podemos afirmar que o domínio público é a regra, sendo a proteção às obras a sua exceção¹⁶¹.

Por fim, é importante mencionarmos que nem todas as limitações aos direitos autorais se encontram no art. 46 da LDA. Há diversas outras situações em que o autor sofre restrições à regra geral de que depende de

161 Nesse sentido, ver o “Manifesto do Domínio Público”, elaborado no contexto das atividades do COMMUNIA, rede temática da União Europeia sobre Domínio Público. Afirma o texto que **“O domínio público é a regra; a proteção dos direitos autorais é a exceção.** Na medida em que a proteção de direitos autorais é concedida apenas a formas originais de expressão, a grande maioria dos dados, informações e ideias produzidas no mundo, em certo momento, pertence ao domínio público. Além das informações que não são passíveis de proteção, o domínio público é ampliado a cada ano por obras cujo prazo de proteção expira. A aplicação combinada dos requisitos de proteção e de uma duração limitada para a proteção de direitos autorais contribui para o enriquecimento do domínio público, garantindo maior acesso à nossa cultura e conhecimento compartilhados” (**grifos no original**). Disponível em <http://diretorio.fgv.br/node/793>. Acesso em 02 de abril de 2010.

prévia e expressa autorização sua o uso da obra criada¹⁶².

Dessa forma, podemos afirmar que, em um sistema de limitações tão estreito como é o brasileiro, o domínio público avulta sua importância, já que dele dependerá muito mais o pleno exercício dos direitos de acesso, de educação, de liberdade de expressão, entre outros.

iii) O domínio público na lei autoral brasileira

A LDA não define o que vem a ser domínio público nem determina sua natureza. A concepção legal do domínio

162 A Portaria 013 do Ministério da Educação, de 15 de fevereiro de 2006, prevê a obrigação de se disponibilizar, em meio eletrônico, versão de dissertações e teses defendidas nos programas de pós-graduação do Brasil, a partir de março de 2006. Essa determinação acaba consistindo em limitação ao direito de autor, inclusive de natureza moral – já que o art. 24, III, da LDA, garante ao autor o direito de conservar sua obra inédita. Somos, entretanto, favoráveis a tal medida. Afinal, se não há direitos absolutos, é natural que o direito autoral ceda, em determinados casos, diante do acesso ao conhecimento. Ambos são direitos garantidos constitucionalmente e deve haver, entre eles, ponderação. Parece-nos legítimo exigir dos programas de pós-graduação reconhecidos que tornem disponíveis as dissertações e teses de seu corpo discente. Naturalmente, o que se assegura é apenas a possibilidade de acesso e cópia privada. O *website* da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, inclusive, aponta a seguinte ressalva no momento de se proceder ao *download* de trabalhos de conclusão de mestrado ou doutorado: “[e]sta dissertação/tese destina-se para uso pessoal e científico. O autor é o titular dos direitos autorais deste documento. Fica proibido o seu uso para quaisquer outros fins, inclusive comerciais, sem a autorização prévia do autor”. Outro exemplo que pode ser apontado encontra-se na Medida Provisória 2.228-1, de 06 de setembro de 2001, que criou a Agência Nacional de Cinema (ANCINE). Em seu art. 27, encontra-se estabelecido que “[a]s obras cinematográficas e videofonográficas produzidas com recursos públicos ou renúncia fiscal, após decorridos dez anos de sua primeira exibição comercial, poderão ser exibidas em canais educativos mantidos com recursos públicos nos serviços de radiodifusão de sons e imagens e nos canais referidos nas alíneas “b” a “g” do inciso I do art. 23 da Lei no 8.977, de 6 de janeiro de 1995, e em estabelecimentos públicos de ensino, na forma definida em regulamento, respeitados os contratos existentes”. Embora tais obras evidentemente não entrem em domínio público passados dez anos de sua primeira exibição comercial, prevê a MP 2.228-1 um mecanismo de limitação aos direitos autorais não oriundo da LDA.

público no Brasil se concretiza, sobretudo, por meio da indicação dos prazos de proteção às obras intelectuais.

O art. 41 da LDA determina o prazo padrão para se proteger uma obra por direitos autorais. Prevê o artigo que “os direitos patrimoniais do autor perduram por 70 (setenta) anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil”. É assim que se afirma que, em regra e de maneira simplificada, o direito autoral dura a vida do autor mais setenta anos. Caso se trate de uma obra indivisível realizada em coautoria, é necessário esperar pelo falecimento do último dos autores para se dar início à contagem do prazo¹⁶³.

Tratando-se de obra anônima ou pseudônima, a contagem do prazo (setenta anos) se dá a partir de sua publicação¹⁶⁴. O mesmo pode ser dito a respeito das obras fotográficas e audiovisuais¹⁶⁵.

Tomando por base o decurso do prazo, a LDA determina qual a abrangência do domínio público no Brasil ao prescrever, em seu art. 45, que além das obras em

163 **Art. 42.** Quando a obra literária, artística ou científica realizada em coautoria for indivisível, o prazo previsto no artigo anterior será contado da morte do último dos coautores sobreviventes. **Parágrafo único.** Acrescer-se-ão aos dos sobreviventes os direitos do coautor que falecer sem sucessores.

164 **Art. 43.** Será de setenta anos o prazo de proteção aos direitos patrimoniais sobre as obras anônimas ou pseudônimas, contado de 1º de janeiro do ano imediatamente posterior ao da primeira publicação. **Parágrafo único.** Aplicar-se-á o disposto no art. 41 e seu parágrafo único, sempre que o autor se der a conhecer antes do termo do prazo previsto no *caput* deste artigo.

165 **Art. 44.** O prazo de proteção aos direitos patrimoniais sobre obras audiovisuais e fotográficas será de setenta anos, a contar de 1º de janeiro do ano subsequente ao de sua divulgação.

relação às quais decorreu o prazo de proteção aos direitos patrimoniais, pertencem ao domínio público (**i**) as de autores falecidos que não tenham deixado sucessores e (**ii**) as de autor desconhecido, ressalvada a proteção legal aos conhecimentos étnicos e tradicionais.

Uma vez ingressada a obra em domínio público, quatro são os efeitos legais previstos pela LDA:

- (**i**) a criação de obra derivada a partir de obra original (em domínio público) gera direitos autorais para o autor da obra derivada. Assim, quem reescreve uma peça de Shakespeare em linguagem infanto-juvenil ou a transforma em obra audiovisual passa a ser detentor dos direitos autorais sobre o novo trabalho. Não poderá se opor a uma outra adaptação da mesma peça em linguagem infanto-juvenil ou obra audiovisual, a menos que se trate, obviamente, de cópia da sua¹⁶⁶;
- (**ii**) as obras em domínio público podem ser livremente reproduzidas¹⁶⁷;

166 É o que prevê o art. 14 da LDA: é titular de direitos de autor quem adapta, traduz, arranja ou orquestra obra caída no domínio público, não podendo opor-se a outra adaptação, arranjo, orquestração ou tradução, salvo se for cópia da sua.

167 É a leitura, *contrario sensu*, do art. 33 da LDA: ninguém pode reproduzir obra que não pertença ao domínio público, a pretexto de anotá-la, comentá-la ou melhorá-la, sem permissão do autor. Parágrafo único. Os comentários ou anotações poderão ser publicados separadamente.

- **(iii)** ao Estado competirá defender a integridade e a autoria da obra que tenha entrado em domínio público¹⁶⁸;
- **(iv)** as obras que se encontravam em domínio público nos termos da lei autoral anterior (lei 5.988/73), em razão de ter expirado o prazo de proteção (que era de sessenta anos contados da morte do autor), não tiveram sua proteção prorrogada nos termos da LDA. Ou seja, uma vez em domínio público, a proteção não poderia retroagir¹⁶⁹.

A análise e a compreensão dos dispositivos legais da LDA que tratam sobre domínio público serão retomadas, com a devida profundidade, no terceiro capítulo deste trabalho.

O direito autoral é uma construção social. Dessa forma, podemos encerrar afirmando¹⁷⁰ que o motivo

168 Previsão do art. 24 (que versa sobre os direitos morais do autor), § 2º: compete ao Estado a defesa da integridade e autoria da obra caída em domínio público.

169 Determinação expressa do art. 112 da LDA: se uma obra, em consequência de ter expirado o prazo de proteção que lhe era anteriormente reconhecido pelo § 2º do art. 42 da Lei nº. 5.988, de 14 de dezembro de 1973, caiu no domínio público, não terá o prazo de proteção dos direitos patrimoniais ampliado por força do art. 41 desta Lei.

170 Carlos Rogel Vide apresenta contra-argumentos em defesa de uma possível perpetuidade da propriedade intelectual. VIDE, Carlos Rogel. *Modo de Apêndice: Argumentos a Favor de la Perpetuidad de la Propriedad Intelectual . La Duración de la Propriedad Intelectual y las Obras en Dominio Público*. Coord.; Carlos Rogel Vide. Madri: Réus, 2005; p. 325 e ss. Outro argumento, historicamente considerado, é que apenas o monopólio legal poderia garantir a boa qualidade das edições das obras. CHOISY, Stéphanie. Cit.; p. 8.

jurídico pelo qual as obras entram em domínio público é porque a lei assim prevê. Seria teoricamente possível estabelecer uma proteção perpétua às obras intelectuais. No entanto, já discorremos sobre os inconvenientes sociais e econômicos dessa hipotética proteção.

Além disso, a instituição de um domínio público é a mais perfeita forma de se devolver à sociedade aquilo que ela proporcionou: a inspiração livre para obras subsequentes. Mas não é só. É possível afirmar que, juridicamente, o domínio público permite a efetivação plena de diversos preceitos constitucionais, como o direito de acesso à informação, à educação, à liberdade de expressão; à dignidade da pessoa humana, enfim.

Com os avanços tecnológicos que hoje testemunhamos, a importância do domínio público se faz mais presente e a compreensão das suas fronteiras e da sua função se tornou inadiável. Vivendo em um mundo globalizado, e tratando-se de um tema ainda pouco estudado, a importância das referências estrangeiras é um fato. “Esta é uma circunstância histórica com a qual precisamos lidar, evitando dois extremos indesejáveis: a subserviência intelectual, que implica a importação acrítica de fórmulas alheias e, pior que tudo, a incapacidade de reflexão própria; e a soberba intelectual, pela qual se rejeita aquilo que não se tem. Nesse ambiente, não é possível utilizar modelos puros, concebidos alhures, e se esforçar para viver a vida dos outros. O sincretismo – desde que consciente e coerente – resulta sendo inevitável e

desejável”¹⁷¹.

É com esse olhar que passamos a analisar o domínio público na experiência internacional de modo a melhor compreender o domínio público no ordenamento jurídico brasileiro.

Nota sobre o autor

Sérgio Branco

Doutor e Mestre em Direito Civil pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro-UERJ. Diretor do Instituto de Tecnologia e Sociedade do Rio de Janeiro. Professor do doutorado em Direito da Universidade de Montreal. Autor dos livros “Memória e Esquecimento na Internet”; “Direitos Autorais na Internet e o Uso de Obras Alheias”, “O Domínio Público no Direito Autoral Brasileiro - Uma Obra em Domínio Público” e “O que é Creative Commons – Novos Modelos de Direito Autoral em um Mundo Mais Criativo”, entre outras obras. Especialista em propriedade intelectual pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro-PUC-Rio. Pós-graduado em cinema documentário pela FGV.

171 BARROSO, Luís Roberto. *A Constitucionalização do Direito e o Direito Civil. Direito Civil Contemporâneo – Novos Problemas à Luz da Legalidade Constitucional*. São Paulo: ed. Atlas, 2008; p. 243. O autor está se referindo a países de constitucionalização recente, onde doutrina e jurisprudência se encontram em fase de elaboração e amadurecimento. Mas em tudo suas palavras se ajustam à concepção do domínio público no cenário internacional.

CREATIVE COMMONS

Mariana Valente

Este texto é o quinto capítulo da minha dissertação de mestrado¹⁷², “Implicações Políticas e Jurídicas dos Direitos Autorais na Internet”, defendida em 2013 na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, e feita sob orientação de José Eduardo de Oliveira Faria. Ainda não existiam as licenças 4.0, e a ideia de que o Creative Commons deveria atuar mais amplamente em políticas de direito autoral, advogando pelos usos livres e pelo domínio público, ainda era nascente e estava muito disputada. O capítulo certamente mereceria atualizações, mas aqui foi apresentado sem cortes ou adaptações – e ainda pode ser uma leitura válida da perspectiva da história do Creative Commons, sua importância e as críticas também que foram formuladas a ele até aquele momento.

O nascimento do ideal da cultura livre (*free culture*) está ligado ao movimento software livre e ao pioneirismo de Richard Stallman. Após dez anos da criação da licença GPL, que de início foi um movimento silencioso e incompreendido pela população em geral, ela havia se tornado um discurso público e referencial para outros

172 Disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/2/2139/tde-10012014-170508/pt-br.php>.

projetos que não tinham ligação direta com o software. Assim, o projeto Science Commons e o Open Access, o movimento OER – Open Educational Resources [Recursos Educacionais Abertos], empreendimentos *open business*, o iCommons e a cultura livre, bem como o Creative Commons. Uma parte (reduzida) da academia jurídica passou a observar o movimento e unir-se em oposição ao concomitante endurecimento das leis de direitos autorais, principalmente nos Estados Unidos (com o DMCA e o *Sonny Bono Copyright Act*, em 1998), mas também pelo mundo, em alterações legislativas motivadas pelo TRIPS. Também no Brasil, a lei de direitos autorais aprovada em 1998 ampliou de sessenta para setenta anos o prazo de proteção de direito de autor após sua morte – ainda que nenhum tratado internacional exija mais que cinquenta anos.

O Creative Commons pode ser compreendido como ativismo político e possivelmente como um movimento social,¹⁷³ que busca transformar as consequências do direito autoral. Se seus antecessores são claramente o movimento software livre e o movimento *open source*, o CC não é direcionado, como eles, a um grupo profissional, pequeno e homogêneo, mas a criadores de todos os setores e ao público em geral.¹⁷⁴

173 ELKIN-KOREN, “Exploring Creative Commons”, p. 8.

174 *Idem*.

Articulação

A articulação da rede que apoiou o nascimento do Creative Commons teve origem no caso *Eldred v. Ashcroft*, originalmente *Eldred v. Reno*, com início em 1999. Lawrence Lessig, então professor de direito e membro do Berkman Center for Internet & Society de Harvard, e conhecido por seu livro *Code 2.0*, que se tornara referência em direito e governança na Internet, usou o caso de Eric Eldred para litigar contra a expansão em vinte anos do prazo de proteção de direito autoral pelo *Sonny Bono Copyright Act* de 1998. Eric Eldred era o organizador de uma página na Internet que disponibilizava livros de domínio público em HTML, e que, tendo-se tornado conhecido, recebia mais de 20 mil visitas por dia. Com a extensão de prazo, muitos livros que estavam prestes a entrar em domínio público estariam protegidos por mais vinte anos; como protesto, Eldred havia tirado sua página do ar. Na ação judicial, Lessig argumentava que a extensão de prazo violava a Constituição norte-americana, que determinava que a proteção a direitos autorais teria prazo limitado, bem como a liberdade de expressão. A ação foi negada em todas as instâncias, e chegou à Suprema Corte, onde não convenceu os ministros. Nesse caminho, foi agregando acadêmicos, ativistas, organizações relacionadas a cultura, arte, educação e jornalismo, organizações de defesa do interesse público como a EFF, a FSF, a Public Knowledge, autores, advogados, economistas e empresas de eletrônicos, como a Intel. Trinta e oito *amici curiae*

foram enviados à Suprema Corte norte-americana em apoio à ação.¹⁷⁵

A mensagem que a derrota passava à articulação era a de que os caminhos políticos e jurídicos tradicionais estavam fechados para negociação. O direito autoral vinha sendo progressivamente enclausurado pelos interesses da indústria de conteúdo por meio de acordos internacionais como o TRIPS,¹⁷⁶ no Congresso norte-americano, conforme mostramos quanto ao processo de votação do DMCA, com o apoio da administração Clinton,¹⁷⁷ e na Suprema Corte, que, em 2003 (já após o lançamento do Creative Commons), remeteu a questão ao arbítrio do Congresso, negando interferência e “desconstitucionalizando” os direitos autorais.¹⁷⁸ Tornava-se claro que os direitos de acesso e a proteção do domínio público, nos círculos oficiais, eram vistos como interferências prejudiciais ao comércio eletrônico. Tais regras do jogo eram progressivamente impostas pelos Estados Unidos aos demais países, por meio de acordos internacionais e pressão comercial, de litigação sobre conteúdos hospedados em território norte-americano.

Dessa constatação, acadêmicos, ativistas e demais interessados partiram para a criação de novas formas de atuação em cenários onde ela ainda seria possível.

175 Os meandros do processo são contados em minúcias por BOLLIER em *Viral Spiral*, pp. 80-89.

176 V. item 3.6.

177 V. item 3.5.

178 VAIDHYANATHAN, “After the Copyright Smackdown: What Next?”, s/n.

O movimento software livre, que nos anos 2000 havia conquistado um espaço inclusive entre as corporações e a imprensa corporativa, foi a principal referência para a criação de um movimento de cultura livre.

O cenário dos direitos autorais na Internet colocava desafios para a aplicação de um direito autoral balanceado. Com as crescentes derrotas do *fair use* e das limitações e exceções, uma obra ou estaria em domínio público, ou teria “todos os direitos reservados”. Afinal, com a lei de direitos autorais norte-americana de 1976, os Estados Unidos passavam, como os países de tradição continental, a não depender de formalidades para o reconhecimento de direitos autorais. A criação implica proteção com todos os direitos, inclusive aqueles que o autor possa não desejar, e qualquer utilização sem autorização é uma infração – respeitados o *fair use* e as limitações e exceções, que estavam então em risco.

Após o fechamento do Napster por meio da ação da RIAA (Recording Industry Association of America) em 1999, Lessig e intelectuais do Berkman Center, da escola de direito de Harvard, do MIT e de outros centros de pesquisa posicionavam-se no sentido de que uma alternativa ao *mainstream* dos direitos autorais não poderia se basear sobre o direito de copiar, mas sobre os benefícios do compartilhamento.

A primeira ideia foi a fundação de uma organização sem fins lucrativos que fosse um repositório na Internet de obras em domínio público e de obras que os artistas quisessem doar ao público, em não havendo

mais interesse comercial em sua exploração, mediante incentivo fiscal. Para as conversas iniciais, foram convidados Jonathan Zittrain (diretor do Berkman Center e professor de Harvard), Eric Eldred, Charles Nesson (fundador do Berkman Center e professor de Harvard), Diana Cabell e Eric Salzman, também do Berkman, sendo a primeira advogada e o segundo produtor de documentários, Richard Stallman e os professores da Duke University James Boyle e Jerome H. Reichmann. Eles passaram a discutir detalhes de implementação do projeto, e, ainda nessa fase, receberam propostas de financiamento do Center for the Public Domain – ex-Red Hat Center. Dois projetos semelhantes, mas com outros modelos de negócios, surgiram no mesmo período: o The Knowledge Conservancy, na Carnegie Mellon University, e o OpenCulture.org, que não se desenvolveu além dos estágios iniciais. Num encontro com os advogados David Johnson e Michael Carroll, surgiu a objeção de que, se alguém doasse um conteúdo que não fosse seu, as possíveis indenizações devidas pelo projeto poderiam miná-lo como um todo. Outras objeções foram surgindo: estudos sobre as possibilidades de incentivo fiscal mostravam que o retorno aos doadores seria pequeno, e o modelo receberia objeções públicas; o projeto não poderia manter bases nacionais, e tampouco excluir a produção científica. Chegava-se ao consenso de que a função do projeto deveria ser facilitar o uso público gratuito ou de baixo custo para o público em geral, e que o nome da iniciativa deveria ser Creative Commons.

Na reunião de 7 de maio de 2001, que foi determinante no delineamento do projeto, a discussão era se o Creative Commons deveria ter como estrutura uma página centralizada que reunisse o conteúdo licenciado pelos usuários, ou se o modelo deveria ser distribuído, com o Creative Commons mantendo uma função de credenciamento e facilitador. A última opção parecia mais arriscada, mas tinha as vantagens de transferir os custos, o controle de qualidade e a digitalização para os próprios usuários/criadores. Lessig advogava por essa opção, apostando no uso do então nascente XML (*Extensible Markup Language*) como forma de identificação de conteúdo compartilhável na Internet. O XML é uma linguagem que permite que se criem *tags* ou marcações que facilitam a identificação e a hierarquização de conteúdos.

O modelo distribuído prevaleceu nas discussões: o Creative Commons seria um agente licenciador, que prepararia modelos de licenças, mediante os quais os detentores de direitos poderiam permitir certos usos e sinalizar essa opção. O objetivo oficial do projeto seria “expandir o reduzido domínio público, fortalecer os valores sociais do compartilhamento, da abertura e do avanço do conhecimento e da criatividade individual”.¹⁷⁹

Quando as licenças ficaram prontas, o projeto foi lançado, em dezembro de 2004, numa festa em San Francisco, que contou com depoimentos gravados. A

179 BOLLIER, *Viral Spiral*, p. 108, tradução nossa. BOLLIER debruça-se sobre cada uma das controvérsias da fundação do Creative Commons.

natureza desses depoimentos diz muito sobre a posição política que o Creative Commons assumia: de um lado, o de John Perry Barlow, da EFF,¹⁸⁰ parabenizando o projeto pela tentativa de preservar o patrimônio da humanidade; de outro, Jack Valenti – que foi presidente da MPAA (Movie Pictures Association of America) durante anos, e a quem são atribuídas algumas das declarações mais maximalistas a respeito de direitos autorais – elogiando um projeto que, segundo ele, respeitava os direitos autorais em todos os sentidos. Sua declaração causou mal-estar entre alguns representantes da cultura livre, que se questionavam sobre qual poderia ser o impacto de algo tão despolitizado, e mostrava a orientação apolítica que Lessig queria dar ao projeto, como modo de legitimar e agregar mais apoio em torno dos objetivos de “refazer a paisagem social da criatividade”.¹⁸¹

Creative Commons no Brasil

Cinco meses após o lançamento do Creative Commons, Lessig começou a tomar providências para internacionalizar o projeto. Contratou uma consultora para selecionar pessoas e instituições para se tornarem afiliadas do CC pelo mundo, e ajudar os líderes de projeto a adaptar as

180 V. item 2.3.1.

181 BOLLIER, *Viral Spiral*, p. 121. Valenti fez piada com a improvável associação, dizendo “Layy, espero que meu apoio a você não acabe com a sua reputação.” (*Idem.*)

licenças para seus próprios países. A diretoria do CC pensava que, ainda que as licenças não viessem a ser utilizadas nos outros países, a ação ajudaria na mobilização de uma comunidade internacional para a causa da cultura livre e do compartilhamento. E, por mais que a harmonização internacional do direito autoral estivesse já em estado avançado, havia institutos locais a serem considerados em cada caso; no Brasil, os direitos morais seriam a mais clara das diferenças.

O primeiro país a “traduzir” juridicamente as licenças foi o Japão, talvez por ser “um país que preza pela harmonia e não gosta de confrontação”,¹⁸² e onde o compartilhamento de histórias em quadrinhos, animações e *haikus* é uma parte importante da cultura. O país seguinte foi a Finlândia, seguida de vários europeus e sul-americanos (Argentina, Chile, Peru). Mas o lançamento no Brasil é tido pelo projeto como o mais consequente dos lançamentos.

A eleição de Lula em 2002 e a indicação de Gilberto Gil ao Ministério da Cultura representaram um passo importante na politização da cultura no Brasil. O MinC passava, com a figura de Gil, a ter uma proeminência sem precedentes. Uma reunião entre Lessig, Hermano Vianna, William Fisher (de Harvard), Gilberto Gil e Julian Dibbell, jornalista de cultura que estava vivendo no Rio e articulou os encontros, apresentou o projeto ao ministro – que, segundo consta, compreendeu rapidamente seu

182 BOLLIER, *Viral Spiral*, p. 182.

objeto e comprou a causa. Na análise de Hermano Vianna, a cultura do compartilhamento e principalmente a cultura do *sampling* estariam tão ligadas ao tropicalismo que a compreensão da necessidade de pensar a cultura livre foi imediata para Gil.¹⁸³

No mesmo período, estava sendo fundado o Centro de Tecnologia e Sociedade da Fundação Getúlio Vargas no Rio de Janeiro, dirigido por Ronaldo Lemos, e que viria a se tornar a instituição afiliada do CC no Brasil (e coordenadora de uma série de projetos ligados à cultura livre). Gil tornar-se-ia um defensor público do CC, divulgando-o como uma ferramenta democratizante e socializante. Foi o único ministro da cultura de qualquer país a fazê-lo, o que, vindo de um país importante como o Brasil e de uma figura pública mundial como Gil, contribuiu para dar visibilidade mundial ao projeto. Gilberto Gil, em sua gestão (que durou até 2008), estava comprometido com outras questões da cultura digital – além de licenciar os materiais do MinC em CC e convencer o Ministério da Educação e a Radiobrás a fazerem o mesmo –, e deu início aos Pontos de Cultura, que instrumentalizam pequenos criadores com ferramentas tecnológicas para autoprodução e divulgação de projetos musicais e audiovisuais.

Uma das primeiras ações entre o governo brasileiro e o CC foi o desenvolvimento da licença CC-GPL, em 2003, que traduzia a licença GPL para o português e

183 E-mail de Hermano Vianna relatado em BOLLIER, *Viral Spiral*, p. 185.

adaptava-a para as três camadas do Creative Commons. Como veremos adiante, a licença foi revogada em 2007, mas seu lançamento marcou o início de uma política de governo comprometida com o software livre, como discutimos brevemente no item 4.5. Quanto à cultura, o Centro de Tecnologia e Sociedade/FGV e o MinC viam nas licenças uma forma interessante, e compatível com as necessidades brasileiras, de os ambientes informais de música tornarem-se “legítimos”.¹⁸⁴

A cruzada do MinC e do CTS/FGV pelo Creative Commons recebeu duras críticas de advogados e acadêmicos do direito, que ora viam o projeto como inocente e desimportante, ora como uma forma de “imperialismo” norte-americano, dadas as raízes do projeto naquele país.¹⁸⁵

De todo modo, o CTS/FGV adaptou as licenças Creative Commons para o direito autoral brasileiro, harmonizando-as com os institutos da Lei n. 9.610/98, bem como em relação a instituições locais como o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, o ECAD (em verdade, o licenciante renuncia à arrecadação pelo ECAD mediante o licenciamento em qualquer uma das seis licenças).¹⁸⁶

184 BOLLIER, *Viral Spiral*, p. 188, referindo-se a entrevista com Ronaldo Lemos.

185 Tive a oportunidade pessoal de presenciar duras críticas como essa em uma disciplina de direitos autorais na graduação da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, em 2009, para uma plateia que pouco ou nenhum conhecimento tinha sobre o Creative Commons.

186 O texto dessas licenças (*legal code* brasileiro) pode ser acessado nos seguintes links, que serão mais bem compreendidos após a explicação de cada uma das licenças, no item 5.2:

Construção da comunidade internacional

Os países que implementaram traduções do Creative Commons fizeram-no por meio de instituições diversas entre si, e com diferentes capacidades financeiras, o que resultou em diferentes formas de apropriação e discursos. Na Croácia, por exemplo, a sede foi o Multimedia Institute de Zagreb, uma coalizão de contracultura ligada à liberdade cultural; na Escócia, o CC também foi apropriado pelo governo e por instituições consolidadas como museus, arquivos e repositórios educacionais. A iniciativa da BBC inglesa de tornar seu arquivo gratuitamente disponível ao público foi inspirada no CC, mas a licença desenvolvida, e que foi adotada por outras instituições como o British Film Institute e o Museums, Libraries and Archives Council são mais restritivas no sentido de permitir o uso somente por cidadãos britânicos; as instituições British Museum e National Archives, por sua vez, adotaram as licenças CC em seus materiais na Internet.¹⁸⁷ No México, todos os conteúdos gerados pela presidência da república são, desde 2006, licenciados na Internet em CC. Na Coreia, o CC é encampado por um grupo de juízes, e, na Polônia, por juristas; a comunidade

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/br/legalcode>

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/br/legalcode>

<http://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/br/legalcode>

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/br/legalcode>

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/br/legalcode>

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/br/legalcode>

187 BOLLIER, *Viral Spiral*, p. 192.

era diversa e o CC entendeu ser necessária a fomentação do ativismo internacional, mas não sob o âmbito do CC, por este ter muitas tarefas técnicas e um modelo que pretendia ficar distante de controvérsias, para agregar apoio mais amplo.

Por meio de um financiamento e de recursos humanos do CC, foi criada uma organização sem fins lucrativos, a iCommons, registrada na Inglaterra e administrada por uma sul-africana, e que passou a organizar encontros internacionais de trocas de experiências e construção de projetos regionais e inter-regionais. Apesar da intenção inicial, o iCommons tornou-se mais o organizador desses encontros que um organizador do movimento internacional por cultura livre ou pela construção de Commons. A comunidade internacional que representa esses interesses ainda tem fracos laços de cooperação, e ainda está buscando encontrar uma identidade e uma agenda comuns.¹⁸⁸

Principais licenças

A definição dos tipos de licença a serem adotadas esteve sujeita a uma série de novas controvérsias. O modelo era a licença GPL, mas não se sabia se ela funcionaria para obras intelectuais. O grupo fundador do Creative Commons pensava ser necessário criar uma licença de

188 *Idem*, p. 202.

uso gratuita, sem o aspecto viral da licença GPL. Mas os modelos de criação eram diversos, a arriscava-se, na proliferação das licenças, a geração de uma complexidade que prejudicasse o usuário. Outras questões a definir eram se o licenciador precisaria se identificar, se teria direito de colocar reservas individuais, e como compatibilizar as licenças com outras que já existiam: o MIT havia desenvolvido uma licença para sua iniciativa OpenCourseWare, e o CC elaborou então uma licença para ser compatível com aquela; por outro lado, a Wikipedia já usava a GNU Free Documentation License (FDL), criada originalmente para documentação de software, e que era incompatível com o modelo CC; Richard Stallman não concordou com alterações na FDL, no que seria um primeiro sinal das cisões que se operariam adiante.¹⁸⁹

As licenças de Creative Commons são preparadas para a cultura digital e os problemas jurídicos que daí podem surgir. A elaboração das licenças passou por três preocupações: alinhar-se com as necessidades técnicas da Internet, com os requisitos impostos pelo direito autoral e com as necessidades do usuário. Assim, foram escritas em três níveis diferentes: um técnico, que permite que a obra em formato digital venha marcada pelo tipo de licença escolhida, de maneira a ser encontrada facilmente por mecanismos de busca e reconhecida por qualquer computador (*Digital Code*); um jurídico, que torna a licença válida perante um ordenamento

189 BOLLIER, *Viral Spiral*, pp. 111-12.

jurídico – o projeto é adotado pelos diferentes países, em parceria, que tratam de fazer as adaptações necessárias (*Legal Code*); e um simples, passível de entendimento por todos, que é o nível dos ícones e palavras de identificação (*Commons Deed*).¹⁹⁰ O nível técnico torna-se relevante em face da regulação arquitetônica da rede; se a tendência pelo cerco de criações na Internet aumentar, será possível facilmente identificar pelo sistema o que é livre e assim “proteger” o conteúdo – desta vez, o conteúdo do domínio público contra o seu fechamento,¹⁹¹ para o desenvolvimento de *privately created commons* – um domínio público pensado e desenvolvido por pessoas, que o fazem via autonomia individual, autonomia baseada na legislação nacional de direitos autorais, mas que, via auto-organização e em escala global, leva à criação de um repositório público de bens intelectuais.¹⁹²

190 LEMOS, *Direito, tecnologia e cultura*, p. 85; BOLLIER, *Viral Spiral*, p. 112.

191 “Por outro lado, essa mudança de paradigma quanto ao direito autoral não renega o direito autoral tradicional. Ao contrário: fundamenta-se ele nas prerrogativas legais dos autores de autorizarem a utilização de suas obras como bem entenderem. Trata-se de um deslocamento do eixo de ‘todos os direitos reservados’ para ‘alguns direitos reservados’ (*‘all rights reserved’* para *‘some rights reserved’*).” (LEMOS, *Direito, tecnologia e cultura*, p. 85.)

192 “Assim como o começo do século pôs a questão da aplicação do Direito como problema central para a definição da racionalidade do Direito, este começo do século XXI coloca o problema da pluralidade de fontes normativas e da autorregulação social como questão central a ser enfrentada pelos estudiosos do Direito. Explorar as possibilidades regulatórias dos organismos que deliberam a partir de normas abertas pode ser uma resposta para este problema e um germe de uma nova racionalidade para o Direito. Pode-se imaginar que o ordenamento jurídico deixe de ser uma estrutura hierárquica, descrita como uma pirâmide, e se torne descentrado, dotado de instâncias jurisdicionais que promovam algum grau de centralização.” (RODRIGUEZ, *Para além da separação de poderes*, p. 39).

Com o Creative Commons efetivamente fundado, em 2002, e sediado em Stanford, o projeto contou com assessoria de escritórios de advocacia renomados para a feitura das licenças, que deveriam dar a menor margem possível à contestação. Tratava-se de um grande desafio para todos lidar com um direito autoral que teria de ser aplicável às mais diversas obras. Era necessário, também, não criar nenhuma condição que pudesse levar à interpretação de que a licença limitava o *fair use*, ou seja, deixar tão claro quanto possível que ela ampliava o *fair use*. E também, nos modelos da GPL, era necessário que as licenças não fossem contratos, dado que não seriam negociadas, mas autorizações condicionais – “*the legal prerogative of a copyright holder*” [a prerrogativa legal de um detentor de *copyright*].¹⁹³

Abaixo copiamos as explicações das licenças que o Creative Commons administra atualmente, de acordo com os textos da página brasileira:¹⁹⁴

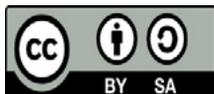


Atribuição (by): Esta licença permite que outros distribuam, remixem, adaptem ou criem obras derivadas, mesmo que para uso com fins comerciais, contanto que seja dado crédito pela criação original. Esta é a licença menos restritiva de todas as oferecidas, em termos de

193 BOLLIER, *Viral Spiral*, p. 118.

194 <http://www.creativecommons.org.br/>.

quais usos outras pessoas podem fazer de sua obra.



Atribuição – Compartilhamento pela Mesma Licença (by-sa): Esta licença permite que outros remixem, adaptem, e criem obras derivadas ainda que para fins comerciais, contanto que o crédito seja atribuído ao autor e que essas obras sejam licenciadas sob os mesmos termos. Esta licença é geralmente comparada a licenças de software livre. Todas as obras derivadas devem ser licenciadas sob os mesmos termos desta. Dessa forma, as obras derivadas também poderão ser usadas para fins comerciais.



Atribuição – Não a Obras Derivadas (by-nd): Esta licença permite a redistribuição e o uso para fins comerciais e não comerciais, contanto que a obra seja redistribuída sem modificações e completa, e que os créditos sejam atribuídos ao autor.



Atribuição – Uso Não Comercial (by-nc): Esta licença permite que outros remixem, adaptem, e criem obras

derivadas sobre a obra licenciada, sendo vedado o uso com fins comerciais. As novas obras devem conter menção ao autor nos créditos e também não podem ser usadas com fins comerciais, porém as obras derivadas não precisam ser licenciadas sob os mesmos termos desta licença.



Atribuição – Uso Não Comercial – Compartilhamento pela Mesma Licença (by-nc-sa): Esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem obras derivadas sobre a obra original, desde que com fins não comerciais e contanto que atribuam crédito ao autor e licenciem as novas criações sob os mesmos parâmetros. Outros podem fazer o download ou redistribuir a obra da mesma forma que na licença anterior, mas eles também podem traduzir, fazer remixes e elaborar novas histórias com base na obra original. Toda nova obra feita a partir desta deverá ser licenciada com a mesma licença, de modo que qualquer obra derivada, por natureza, não poderá ser usada para fins comerciais.



Atribuição – Uso Não Comercial – Não a Obras Derivadas (by-nc-nd): Esta licença é a mais restritiva dentre as nossas seis licenças principais, permitindo redistribuição. Ela é comumente chamada “propaganda grátis”

pois permite que outros façam *download* das obras licenciadas e as compartilhem, contanto que mencionem o autor, mas sem poder modificar a obra de nenhuma forma, nem utilizá-la para fins comerciais.

Na versão 1.0, o Creative Commons havia criado outras cinco licenças: a Compartilhamento pela Mesma Licença (sa), a Não a Obras Derivadas (nd), a Uso Não Comercial (nc), a Uso Não Comercial – Compartilhamento pela Mesma Licença (nc-sa), e a Uso Não Comercial – Não a Obras Derivadas (nc-nd). Se não combinadas com uma licença de Atribuição (by), nenhuma dessas licenças exigia que o usuário da obra licenciada atribuísse a autoria no momento da utilização. Entre 2002 e 2004, o Creative Commons percebeu que as licenças estavam sendo muito pouco utilizadas (apenas por volta de 2% dos trabalhos), e que não havia interesse público na sua manutenção; prezando a simplicidade, excluiu as licenças que não incluíam a Atribuição (by) em maio de 2004, na versão 2.0.¹⁹⁵ A versão 3.0 teve no código legal suas maiores alterações: em grande parte, desambiguações, mas também a inserção expressa de direitos morais (não nativos do sistema anglo-saxão) e a possibilidade de utilização das licenças CC em materiais licenciados com outras licenças como o GPL, a Wikipedia e o Debian, buscando evitar a criação de ilhas de material juridicamente incompatível.

195 BOLLIER, *Viral Spiral*, p. 120.

Licenças para países em desenvolvimento

Em 2004, a pedido de Lessig, James Love desenvolveu uma licença CC específica para países em desenvolvimento. A ideia era que criadores tivessem a opção de disponibilizar usos (gratuitos) somente para os países em desenvolvimento, e que os conteúdos, quando usados por países desenvolvidos, fossem proprietários e pagos. A meta era fazer para a cultura o que já era a regra no universo dos medicamentos. A licença foi pouco adotada, provavelmente por falta de conhecimento, exceto pela área de projetos de arquitetura, que teve alguns projetos bem-sucedidos de habitação popular disponibilizados para uso gratuito por aqueles países.

A licença recebeu fortes objeções de Richard Stallman, pelo que este considerou ser uma forte limitação à liberdade, compreendida pela FSF, desde sua fundação, como um “ou tudo ou nada”, um universalismo que seria constitutivo da própria ideia de liberdade. A controvérsia demonstra as diferenças de posicionamento dos movimentos: o CC estaria mais ligado, em sua estratégia, aos valores do movimento *open source*, que são mais pragmáticos e dirigidos pelo contexto. Ainda assim, a comunidade do código aberto também colocou objeções à licença.

Sob a mira dos movimentos de licenças livres estava também a licença de *sampling*, que havia sido criada para favorecer a cultura do remix, e que não permitia o uso da obra como um todo, mas de trechos para recombinação com outros trechos e criação de obras novas. Uma vez

que tanto a licença para países em desenvolvimento como a licença para *sampling* estavam sendo subutilizadas, e pareciam catalisar cisões filosóficas nos diferentes movimentos de licenças livres, o CC decidiu revogá-las em junho de 2007, com a declaração de Lessig de que elas não correspondiam aos padrões do movimento Open Access, e que as licenças poderiam continuar a ser utilizadas, mas não teriam mais a chancela do CC.

Se o impacto real das revogações de licenças foi pequeno, ele teve significados simbólicos e políticos relevantes no mundo *commons*. Foi um sinal de que o Creative Commons estaria se rendendo às objeções dos advogados do software e às preocupações de ativistas do *open access*.¹⁹⁶

O Creative Commons e a camada do código

Do ponto de vista do *Digital Code*, em 2001 o CC apostou no conceito de *Semantic Web*, que estava sendo desenvolvido por lideranças do World Wide Web Consortium (W3C), inclusive Tim Berners-Lee, o criador da WWW. A *Semantic Web* seria uma forma de localização de conteúdos pela Internet não dependente dos algoritmos dos sistemas de busca; o RDF/XML (*Resource Description Framework/Extensible Markup Language*) permitiria que o próprios conteúdos digitais de vários tipos de materiais

196 BOLLIER, *Viral Spiral*, pp. 198-9, tradução nossa.

na Internet (páginas, bases de dados, softwares etc.) pudessem ser identificados com *tags* inseridas pelos próprios criadores. O projeto da *Semantic Web* não teve prosseguimento, no entanto, devido a discordâncias técnicas e mesmo indiferença da comunidade da Internet. O Creative Commons foi um dos primeiros experimentos da *Semantic Web*. A ideia era marcar os conteúdos com *tags* que indicassem que eles poderiam ser compartilhados, numa espécie de DRM às avessas. Ao mesmo tempo, o CC buscava desenvolver um sistema de busca de conteúdos licenciados, e convencer os sistemas de buscas existentes a procurar por conteúdos em Creative Commons – funcionalidade que foi incluída tanto pelo Google como pelo Yahoo em 2005, após cerca de dois anos de tentativas diplomáticas.

De forma semelhante, plataformas como o Flickr, de fotos e vídeo, o blip.tv, de música, o Owl, de conteúdo histórico, o Internet Archive e o SpinXpress, e mesmo o *browser* Firefox, incluíram em seus softwares sistemas de buscas por conteúdos licenciados em CC. Até mesmo a Microsoft, em 2006, criou um *plug-in* no Microsoft Word mediante o qual o usuário pode “taggear” seus documentos, indicando que são licenciados em Creative Commons.

O Creative Commons investiu também em ferramentas próprias e aplicações que facilitassem a vida para o usuário e o criador, integrando as licenças a outros softwares. Um dos programas desenvolvidos foi o ccHost, que permite, por meio de um *widget* (pequeno aplicativo

com funcionalidades específicas, que se incorpora a outros) que permite a escolha por uma licença na própria página em que a pessoa está disponibilizando conteúdo, como blogs e sites de hospedagem de fotos. Também foi desenvolvida uma forma segura de indicar, no próprio arquivo de MP3, que aquela música está licenciada em Creative Commons – a garantia estaria na referência a um link na Internet, que garante a autenticidade, na forma de um “DRM do bem”.

Recepção e crítica

Após o lançamento, a direção do Creative Commons, declaradamente ainda temerosa de qual seria a recepção pelos usuários, investiu em divulgação aos setores criativos e ao público em geral, inclusive com mensagens de forte cunho moral (“*you, too, can make a better world*” [você também pode fazer um mundo melhor], como repetido por Lessig em suas palestras sobre o tema). Nos primeiros meses, algumas universidades (Stanford, MIT, Rice), empresas voltadas a assuntos de interesse público (iBiblio, Internet Archive, O’Reilly and Associates) e alguns músicos (como DJ Spooky e Roger McGuinn, dos Byrds) declararam apoio e passaram a usar as licenças. Também passaram a adotá-las indivíduos já engajados com tecnologia, ativistas e blogueiros interessados em direitos autorais.

O primeiro livro licenciado em Creative Commons

(by-nc-nd), em dezembro de 2002, foi entendido pelo projeto como um caso prematuro de sucesso. O livro foi *Down and Out in the Magic Kingdom*, de Cory Doctorow, analista de tecnologia, autor de ficção científica e *copyfighter*, além de criador do blog de contracultura *Boing Boing*; foi simultaneamente lançado por uma editora (progressista) chamada Tor Books, de Nova York. Foi um processo bem sucedido para o Creative Commons: em um mês, mais de trinta mil pessoas haviam feito *download* do livro; depois licenciado sob uma licença mais permissiva (by-nc-sa), permitindo assim traduções e adaptações, em junho de 2006 o livro contabilizava mais de setecentos mil downloads, estava na sexta edição física, tinha traduções para várias línguas e duas versões de audiobooks feitas por fãs.¹⁹⁷ Doctorow declarava, então, que sabia que muitas pessoas que baixavam o livro não o comprariam (mas também seriam aquelas que não o teriam comprado de qualquer forma), mas também que muitos que baixavam compravam; a divulgação que isso lhe rendeu colocou o autor na lista do *New York Times* de *best-sellers* em seu livro seguinte.¹⁹⁸ Casos semelhantes foram livros do próprio Lessig, de Yochai Benkler, de Kembrew McLeod, de Peter Barne e de Dan Gillmor.

Com o passar dos meses, ocorreu uma busca espontânea por parte de blogs, escritores, organizações e artistas em geral. A criação dos símbolos, tanto do projeto

197 BOLLIER, *Viral Spiral*, p. 146.

198 *Idem*, p. 147.

como das licenças, foi um esforço por atingir setores que não tivessem familiaridade com direitos autorais. Algumas editoras comerciais adotaram também o Creative Commons, como a Wikitravel Press, com conteúdos *online* (colaborativos) e físicos, e a editora Lulu, que cuida da publicação, mas deixa o conteúdo e os direitos a cargo dos autores. Com esse tipo de iniciativa, materiais que normalmente não seriam escolhidos por editoras passam a ser publicados e divulgados na rede. São vários os exemplos, a partir de então, de uso das licenças e bons resultados sociais ou comerciais.¹⁹⁹ Ainda que exemplares, esses casos não contribuem de modo muito analítico para a compreensão dos significados do projeto em um contexto maior.²⁰⁰ Cabe talvez colocar, para desfazer o mito de que nenhum artista conhecido utilizou o sistema, que músicos e grupos como Gilberto Gil, Nine Inch Nails e David Byrne licenciaram com Creative Commons na Internet, realizando ações concomitantes para vender álbuns (e mantiveram ações tradicionais como realização de shows, licenciamento para filmes e televisão etc.).²⁰¹

Do ponto de vista quantitativo, é extremamente difícil medir a adesão ao projeto. Quando o mercado cultural

199 CARROLL argumenta que o CC produziu um importante processo de desintermediação e reintermediação, com novos atores em cena. (CARROLL, “Creative Commons and the New Intermediaries”, pp. 45-65).

200 BOLLIER, em *Viral Spiral*, apresenta extensivamente diversos casos exemplares.

201 BOLLIER, em *Viral Spiral*, pp. 146-7.

estava todo concentrado em meios físicos, determinar os valores relativos à economia da cultura significava pesquisar gravadoras, produtoras, editoras, estúdios etc. A Internet não tem um corpo centralizado, e não há um índice dos materiais disponíveis nela. A página World Wide Web Size (<http://www.worldwidewebsite.com/>), que indica diariamente o número de páginas na Internet de acordo com indexação em mecanismos de busca, determinava, em 1º de janeiro de 2013, a existência de 14,32 bilhões de páginas na Internet.²⁰² Definir a quantidade de materiais postados na rede parece impossível; em se tratando de imagens, apenas o site Flickr publica, em dados de fevereiro e março de 2012, mais de 1,8 milhão de fotos por dia²⁰³ (contra cem milhões no Facebook)²⁰⁴; em agosto de 2011, o Flickr anunciou armazenar 6 bilhões de fotos.²⁰⁵ A dificuldade de determinar o número

202 A página indica sua metodologia, que consiste em verificar os números dos principais mecanismos de busca da Internet, eliminando o provável *overlapping* [sobreposição]. Sabemos que existem muito mais páginas que isso, dado que há páginas não indexadas a esses mecanismos de busca, o que constitui a chamada *Deep Web*. A *Deep Web*, em 2008, constituiria de 70 a 75% de todo o conteúdo da Internet. Ou seja, o que os mecanismos de busca indicam é apenas a ponta do iceberg da Internet. (v. http://pt.wikipedia.org/wiki/Deep_web). Há também dificuldades metodológicas em determinar o que é e o que não é uma página – um perfil em rede social é uma página? (V. <http://www.wisegeek.com/how-big-is-the-Internet.htm>).

203 Acesse o link: <http://www.flickr.com/photos/franckmichel/6855169886/>.

204 Acesse o link: <http://latimesblogs.latimes.com/technology/2011/08/flickr-reaches-6-billion-photos-uploaded.html>

205 <http://latimesblogs.latimes.com/technology/2011/08/flickr-reaches-6-billion-photos-uploaded.html>. Quanto ao valor econômico representado pela Internet, uma pesquisa da McKinsey&Company, publicada em maio de 2011, sobre o impacto da Internet no crescimento, nos empregos e na prosperidade, afirma que, em treze países pesquisados, a Internet representa 3,4% dos PIBs em 21% do crescimento dos PIBs dos países que chamam de “maduros” nos últimos cinco anos. McKinsey

de obras dificulta também a compreensão do impacto quantitativo e econômico do Creative Commons; o projeto tenta rastrear, desde seu primeiro ano, o número de links na Internet que remeteriam a licenças Creative Commons nos maiores sites de busca e repositórios de informações e obras. O site Metrics, do projeto CC (<http://wiki.creativecommons.org/Metrics>) apresenta o número de mais de 400 milhões de obras licenciadas em Creative Commons até 2010 (e uma agenda de pesquisa comprometida com mais dados nos anos de 2012-13, de acordo com dados disponibilizados em <http://wiki.creativecommons.org/Research>). O projeto faz a ressalva de que essa estimativa reflete com precisão apenas os números encontrados nos sites de busca da [Yahoo.com](http://www.yahoo.com) e no Flickr, e que um importante acontecimento de 2009, que foi a conversão de todo o material da Wikipedia e outros sites de Wikimedia para licenças Creative Commons, não está contemplado.²⁰⁶ Do número estimado, em 2010, 40% das licenças seriam totalmente abertas, ou seja, permitindo inclusive o remix e o uso comercial da obra, contra apenas 20% em 2003, ano de sua criação – o que significaria, para o projeto, sucesso no objetivo de proporcionar cada vez maior conscientização sobre os benefícios da

Global Institute, *Internet Matters: The Net's Sweeping Impact on Growth, Jobs, and Prosperity*, em: http://www.mckinsey.com/insights/mgi/research/technology_and_innovation/internet_matters, acesso em 1 de janeiro de 2013.

206 CREATIVE COMMONS CORPORATION, *The Power of Open*, em http://thepowerofopen.org/assets/pdfs/tpoo_webres.pdf.

abertura.²⁰⁷

Uma publicação de 2011 da Creative Commons Corporation afirma também que há poucas informações sobre o impacto econômico do projeto; como único dado, em 2007, a Computer and Communications Industry Association afirmou que, apenas nos Estados Unidos, a economia girando em torno de indústrias dependentes das exceções e limitações aos direitos autorais valeria US\$ 2,2 trilhões por ano.²⁰⁸

O Creative Commons tem uma vertente direcionada ao licenciamento de artigos científicos, inclusive mediante a criação de licenças e ferramentas próprias para o campo.²⁰⁹ A área de ciência tem características muito particulares, e uma comunidade própria que se agrega em torno do conceito de Open Access – que também tem suas raízes no software livre e na tradição público/acadêmica de abertura e compartilhamento. Por se tratar de um universo muito diferente, o campo mereceria um trabalho só para si, e não o abordaremos aqui.

Com o projeto crescendo, ele passou a receber objeções de setores da indústria, que preocupavam-se, principalmente, com a possibilidade de usuários abrirem mão de direitos seus que talvez nem soubessem que tinham, ou passar a perder receitas que lhe seriam lícitas:

207 *Idem.*

208 LINKSVAYER, Mike. “The \$2.2 trillion fair us (U.S.) economy, 12 de setembro de 2007, <http://creativecommons.org/weblog/entry/7643>.

209 <http://creativecommons.org/science>.

nesse sentido foram declarações públicas de David Israelite, presidente da National Publishers' Association dos Estados Unidos, da revista *Billboard*, do artista Andy Fraser do grupo Free, e de John Dvorak, da *PC Magazine*.²¹⁰ Mas talvez as objeções mais relevantes não advenham desses setores, que já se sabia que poderiam não apoiar o projeto, e sim de setores da comunidade internacional apoiadora do acesso aberto.

Opacidade ideológica: liberdade individualista

Como já delineamos acima no que diz respeito à licença para países em desenvolvimento, e como vem ficando progressivamente mais claro ao longo deste capítulo, o Creative Commons é um movimento assentado sobre bases pouco homogêneas e na ausência de uma ideologia clara. Como observamos anteriormente, o próprio lançamento do CC mostra a posição de seus fundadores de não assumir um discurso político, mas “prático”, minimalista, orientado ao resultado de reverter males causados pelas políticas de direitos autorais. Se, por um lado, a falta de princípios rígidos tem evidentemente o condão de reunir uma diversidade de posições dentro do movimento, não é tão claro que isso fortaleça o projeto ou contribua para a consecução dos objetivos propostos.

210 BOLLIER, *Viral Spiral*, p. 125.

A base ideológica do CC foi construída sobre três livros de Lawrence Lessig: *Código*, de 2000, *O futuro das ideias*, de 2002, e *Cultura livre*, de 2004. Como pressuposto está a ideia, compartilhada pela comunidade de cultura livre, de que o acesso a obras intelectuais é um bem a ser atingido. A falta de clareza de princípios está na identificação de qual é esse acesso, e qual a orientação para fomentá-lo.

Em princípio, o Creative Commons não é um projeto dirigido a reformas legais ou ao abandono do direito autoral. Lessig, em *Cultura livre*, advoga que o objetivo a ser atingido é que o direito autoral seja interpretado sob a égide do equilíbrio, tal qual seria o “significado original” da proteção de direitos autorais na Constituição norte-americana. Como missão, o “Creative Commons desenvolve, apoia e administra infraestrutura legal e técnica que maximiza a criatividade digital, o compartilhamento, e a inovação”, para “levar a uma nova era de desenvolvimento, crescimento e produtividade”.²¹¹

Há na ideologia que envolve o Creative Commons uma presunção liberal de que as pessoas poderiam “tomar o direito em suas mãos e fazer as próprias regras”.²¹² Fazer as próprias regras, nesse caso, não teria a ver com mudar o direito autoral, mas com construir, voluntariamente, um corpo de obras disponíveis para diferentes usos. Lessig, em *Cultura livre*, argumenta que

211 <http://creativecommons.org/about>, tradução nossa.

212 ELKIN-KOREN, “Exploring Creative Commons”, p. 9.

a disponibilidade de obras sobre as quais construir é essencial para a criação, e que sua indisponibilidade teria sido engendrada artificialmente com os direitos autorais. A criação estaria comprometida, em primeiro lugar, pelos próprios direitos autorais, mas esses parecem ser vistos pelo Creative Commons como um mal necessário, ou mesmo como um sistema justo, desde que diferentemente compreendido. Em segundo lugar, pelos custos de informação que o criador tem em encontrar detentores de direitos sobre obras que queira utilizar, e entrar com o CC em uma transação jurídica. O Creative Commons endereçaria somente essa dificuldade, sinalizando claramente usos livres possíveis e criando, assim, um corpo de *commons*.

Commons, no direito anglo-saxão, é um regime aplicável à propriedade em que os proprietários são múltiplos, e nenhum tem o direito de excluir outro do gozo dos direitos. Mas *commons* pode referir-se a uma série de outras situações; no direito autoral, é frequentemente igualado a domínio público, mas, para o Creative Commons, parece aplicar-se também a direitos não protegidos, ainda que a obra em si seja ainda protegida. Também não fica claro se o acesso a uma obra em *commons* é livre ou é grátis; e o CC não endereça estas questões. Retomando o que colocamos há pouco, não fica claro qual é o padrão de acesso satisfatório para que se possa falar em *commons* ou em acesso a obras intelectuais.

Essa ausência de definições é endossada pelos tipos de licença que podem ser adotados. A licença mais

restritiva, a by-nc-nd, permite que o usuário tenha acesso à obra, mas não que ele possa fazer dela uso comercial ou obras derivadas, enquanto a mais ampla, a by, permite que se faça tudo com a obra, desde que seja citado o nome do autor. Os dois formatos são muito diferentes, e não resultam num padrão homogêneo de acesso. A própria proliferação de licenças pode resultar em custos de informação, precisamente o que o CC tem como objetivo eliminar – o que é ressaltado com a existência de outras licenças livres além do CC.

Não somente não há clareza de identidade no projeto, como, ecoando as preocupações de Elkin-Koren, levantar a bandeira de um modelo contratual, baseado na propriedade, pode mais ressaltar o aspecto de comoditização da cultura que o da existência de bens livres e disponíveis a todos. A criação é uma atividade complexa, que, nas palavras da autora, faz parte do nosso processo de socialização:

Criar obras num tempo e num espaço específicos, e usar linguagens e habilidades artísticas existentes, são parte de nosso diálogo social e do processo de socialização. Essa criação reflete uma linguagem artística compartilhada, um cânone artístico. Ela emprega blocos construtivos e tecnologias de ponta existentes. Quando uma obra é criada, ela se torna parte de nossa linguagem cultural. A divulgação das obras contribui para sua internalização por integrá-las ao nosso código social. A expressão criativa é moldada por

públicos diversos e por diferentes gerações de criadores.²¹³

Elkin-Koren segue Roland Barthes e Norbert Elias para argumentar que a criatividade depende de bens culturais compartilhados, a partir dos quais os sujeitos criam significados culturais. A propriedade intelectual não dá conta dessa complexidade, e comoditiza a cultura, transformando a forma como ela é feita e compreendida. Um movimento de liberdade cultural que se apoie no direito autoral pode ter o condão de contribuir com a mensagem de que as obras são protegidas, que seus usos em geral são proibidos; um esquema de licenciamento direcionado ao usuário, e que individualmente determina o destino de sua obra, reforça uma abordagem na qual o criador tem o processo cultural em suas mãos. Além disso, segundo a autora, foi a disponibilização de materiais na Internet, sem preocupações com seus direitos, que fez com que ela se tornasse o *é*. O Creative Commons estaria tentando criar estratégias de liberdade cultural, dando instrumentos para uma visão ainda mais contratual da cultura, o que pode resultar, a longo prazo, em menos liberdade.

Muito embora o software livre tenha se valido da estratégia contratual com sua licença GPL, essa licença é mais um *standard*, diante do qual o desenvolvedor ou

213 ELKIN-KOREN, “Exploring Creative Commons”, p. 12, tradução nossa.

adota o software livre, ou adota o software proprietário, enquanto o CC enfatiza a soberania do autor. Como já apontamos, o software livre é um movimento muito mais homogêneo, e inclusive as licenças são discutidas publicamente e determinadas por consensos na comunidade. Esses consensos não existem na comunidade tão mais ampla e diversa da cultura livre. Para Elkin-Koren, uma alternativa ao direito autoral passa por uma reforma legal.²¹⁴

O Creative Commons tem sido atacado de modo mais agressivo pelos setores mais radicais da cultura livre. Em texto que teve grande circulação entre os ativistas de cultura, Anna Nimus critica o que seria uma tentativa do CC de confundir o discurso e minar as análises revolucionárias do direito autoral, ao evocar um direito autoral “originário”, que, na análise da autora, nunca teria existido: o direito autoral sempre teria sido uma forma de separar produtores e consumidores e de exploração comercial do próprio produtor pelas indústrias culturais.

Para Nimus, o CC é uma versão mais elaborada de direito autoral, focada tão somente no produtor, e que corrobora a lógica de privatização da cultura, reforçando os ideais românticos de originalidade, criatividade e direitos de propriedade. Esses valores estariam associados, desde o século XVIII, a um *anti-commons*. O movimento seria uma oposição ao *establishment* usando sua

214 *Idem*, p. 21.

própria linguagem e seus próprios pressupostos, numa perigosa associação (declarada) aos valores do capitalismo, e sem qualquer base ética ou social. As licenças do CC dariam aos produtores um poder sobre suas obras que, em última instância, está focado em sua escolha individual, e podem transformar pouco ou nada no cenário de comoditização da cultura. A liberdade tal como colocada tanto pelo CC como pelo software livre, que enfatiza inclusive a possibilidade de apropriação comercial dos trabalhos, seria míope, por não ter qualquer referência à exploração e não levar a análises mais profundas sobre a estrutura da apropriação do trabalho, tanto o do desenvolvedor como o do criador. A informação seria apoliticamente protegida para o bem da informação, e a cultura para o bem da cultura.²¹⁵

No mesmo sentido, Berry aponta para a falha do CC em olhar para além das assimetrias que se colocam no presente, e que se associa muito rapidamente aos argumentos das indústrias de conteúdo, com seus modelos de incentivo à criatividade e visão da cultura como um recurso a ser explorado. O CC, buscando consensos, estaria sempre evitando qualquer argumento que pudesse dar argumentos negativos à indústria, de forma a obscurer a imaginação institucional e a contestação política. BERRY tem uma visão particular da comoditização da cultura no âmbito do CC: o discurso do movimento está integralmente envolvido com uma visão de obras

215 NIMUS, “Copyright, Copyleft and the Creative Anti-Commons”.

intelectuais como recurso para criação de outras obras; “a cultura é avaliada somente nos termos de seu valor para a construção de algo novo”.²¹⁶ Numa ontologia produtivista, os significados culturais dados pelo contexto são obscurecidos. A obra passa a poder ser dividida em pedaços, que têm seus fins determinados pelo criador, por meio de licenças complexas.

Nessa linha, a criação de *commons* não poderia ser unicamente obra legal, mas essencialmente ética, como o seria nas comunidades de software livre e *open source*; um movimento de cultura livre politizado teria necessariamente de partir de resistência e de uma luta orquestrada local e globalmente.

Essa linha de críticas passou a ser articulada também por membros da comunidade de software livre, que buscaram desfazer algumas associações consideradas prejudiciais para o seu movimento. Assim, Mako Hill coloca que, apesar de o CC declarar ter se baseado no movimento software livre, este não era um conjunto de licenças, mas um movimento antes mesmo da GPL, e que não é ameaçado por alterações nela, já que é constituído por aquelas quatro liberdades definidas por Stallman. O CC, por sua vez, não teria promessas definidas para liberdades, e nem um *standard* ético a partir do qual se constrói. Hill ataca precisamente as licenças de *sampling* e para países em desenvolvimento, que não atingiriam, segundo ele, um nível básico de liberdades. Para ele, o

216 BERRY, “On the ‘Creative Commons’”, tradução nossa.

projeto teria sido mais consistente se tivesse definido mais rigidamente suas premissas, ainda que sob o risco de não ter adesão maciça.²¹⁷ A criação de *commons* somente seria possível por meio da participação do indivíduo num processo coletivo, maior que ele.

Como o CC não é um projeto acadêmico, mas visa ser um movimento, essas críticas por parte da comunidade de código aberto, software e cultura livre foram moldando a sua vida. Um dos momentos mais críticos dos embates foi a tentativa de Lessig de harmonizar as licenças de CC com a licença GNU FDL (*Free Documentation License*), para que a Wikipedia, que já licenciava com essa licença antes do aparecimento do CC, pudesse licenciar nas duas modalidades, e incluir em seus verbetes materiais que poderiam ser licenciados em CC (mas possivelmente não em FDL, por sua natureza). Richard Stallman, desde 2003, criticava o CC como um movimento “não livre”, devido à adoção das licenças de *sampling* e para países em desenvolvimento. A GNU FDL era semelhante, em finalidade, à *sa* (*Share Alike*) do CC, mas as duas eram legalmente incompatíveis. Stallman recusou-se a transigir com o Creative Commons e passou a defender a FDL, o que levou a um processo de quatro anos de negociações. Nesse meio tempo, a controvérsia levava a um “combate intertribal” (o artigo de Mako Hill é desse período); a questão só seria resolvida com a decisão do CC de abandonar as duas licenças controversas, em 2007. As

217 HILL, “Towards a Standard of Freedom”.

negociações de interoperabilidade das licenças avançaram – hoje, o conteúdo da Wikipedia é integralmente licenciado em Creative Commons.

O conflito levou o CC a buscar o estabelecimento de alguns padrões que atendessem aos anseios dos setores insatisfeitos, principalmente do software livre. Assim, a versão 3.0 das licenças previa, na licença sa, a interoperabilidade com licenças não-CC semelhantes; além disso, o CC desenvolveu uma definição e um selo *Free Cultural Works*, que seria afixado nas licenças by e by-sa, indicando que elas eram “mais livres” que as outras licenças, que não permitiam usos comerciais ou obras derivadas. Com isso, o projeto queria incentivar a adoção dessas licenças, sinalizar para o público certa hierarquia entre as formas de licenciamento, e uma “solidariedade filosófica” com o movimento software livre.²¹⁸ No momento em que este trabalho é escrito, o CC está com uma página wiki aberta para discussão do futuro das licenças que não permitem usos comerciais e derivados, que não criariam um “*commons* autêntico de conteúdo aberto que todas as pessoas pudessem usar, redistribuir, remixar e adaptar livremente”, motivada por sugestões advindas de instituições de cultura livre.²¹⁹

Por outro lado, os apoiadores do Creative Commons entendem que seu resultado deve ser menos medido pela

218 BOLLIER, *Viral Spiral*, p. 216.

219 VOLLMER, Timothy. “Next Steps: NonCommercial and Noderivatives Discussion”, 17 de dezembro de 2012, in <http://creativecommons.org/weblog/entry/35773>.

adoção das licenças em si, e mais pelo movimento que o projeto articulou. As licenças teriam se tornado símbolos de resistência cultural a um mundo proprietário, altamente controlado e altamente comercializado. “Sem qualquer publicidade paga, o logo CC se tornou um símbolo de ética e identidade, representando integridade artística, transparência democrática e inovação”.²²⁰

Críticas dos países periféricos

Uma posição radicalmente oposta foi preconizada por representantes de países em desenvolvimento, em especial a Índia, em relação ao CC. Anupam Chander e Madhavi Sunder vêm argumentando que o domínio público não é tão democrático quanto parece, porque sua exploração é baseada em assimetrias de conhecimento, riqueza e poder. Para eles, a elevação do domínio público a elemento fundador de uma política da informação é romântica e desligada dos fluxos econômicos mundiais.²²¹

De fato, a discussão sobre expressões culturais tradicionais e conhecimentos tradicionais pertencerem ou não ao domínio público tem sido estabelecida há pelo menos duas décadas no debate internacional; e significou, na prática, a apropriação de recursos dos países em desenvolvimento por empresas de países desenvolvidos sem

220 BOLLIER, *Viral Spiral*, p. 168.

221 *Idem*, p. 218.

qualquer compensação. O desenvolvimento de mecanismos que reflitam essa questão é uma discussão essencial, mas envolve outros mecanismos e áreas do conhecimento que vão além do âmbito do presente trabalho.²²²

Creative Commons e Recursos Educacionais Abertos no Brasil

Igualmente ao que ocorreu em relação ao software, a recepção das licenças livres de cultura tem recentemente se tornado política de Estado. No dia 20 de dezembro de 2012, a Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo aprovou o Projeto de Lei n. 989/2011, que estabelece que, sempre que um recurso educacional tenha sido produzido ou comprado com recursos públicos, o material deve ser disponibilizado numa licença de direitos autorais aberta, e disponibilizado na Internet ou num portal do governo. O projeto havia sido proposto em 2011 pelo deputado estadual Simão Pedro, do PT, assessorado por representantes do movimento REA.²²³ Neste momento, a lei ainda não foi aprovada pelo Poder Executivo. Se aprovada, a licença prevista para tais materiais deve autorizar o livre download, cópia, distribuição, e criação

222 Remetemos, para essa discussão, a RODRIGUEZ, J. R.; TAVOLARI, B.; PROL, F. M.; VALENTE, M. G. “O Deus-sociedade contra o Diabo-mercado? Pesquisa científica, conhecimentos tradicionais e interesses econômicos”.

223 SEBRIAM, Débora. “Aprovado PL 989/2011 sobre disponibilização de Recursos Educacionais Abertos”, 20 de dezembro de 2012, in <http://rea.net.br/site/aprovado-pl-9892011-sobre-disponibilizacao-de-recursos-educacionais-abertos/>.

de cópias derivadas desde que com a mesma licença, mediante atribuição de autoria e proibição de usos comerciais. A lei não menciona o Creative Commons, mas sua linguagem sugere compatibilidade com a licença *by-nc-sa*.²²⁴ A Secretaria de Educação do município de São Paulo já havia determinado, em 2011, que todo seu material pedagógico seria disponibilizado na Internet, especificamente com a licença *by-nc-sa* do Creative Commons.²²⁵

O Projeto de Lei n. 1513/2011, de autoria do deputado federal Paulo Teixeira (PT/SP), também prevê que materiais educacionais financiados com recursos públicos devem ser licenciados preferencialmente com licenças abertas (também mediante atribuição, proibição a usos comerciais, e, possibilidade de obras derivadas mediante mesma licença), e também todo e qualquer obra produzida por funcionários públicos no exercício de sua função. O projeto tramita na Câmara dos Deputados.

Propostas semelhantes foram recentemente aprovadas nos Estados Unidos, na Polônia e no Canadá; na Grã-Bretanha, o Research Councils UK determinou que todas as pesquisas que tenham sido total ou parcialmente financiadas pelo órgão devem ser publicadas em

224 VOLLMER, Timothy. "São Paulo Legislation Passes OER Bill", 21 de dezembro de 2012, in <http://creativecommons.org/weblog/entry/36081>.

225 MANDELLI, Mariana. "SP vai colocar todo seu material pedagógico na Internet", in *Estado de S. Paulo*, 06 de junho de 2011. Disponível em <http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,sp-vai-colocar-todo-seu-material-pedagogico-na-internet,728448,0.htm>.

periódicos que utilizem a CC-*by*, a mais livre das licenças.²²⁶ O Creative Commons tem celebrado as aprovações como conquistas importantes do projeto.²²⁷

É curioso que o Creative Commons tenha se constituído como uma alternativa privada à política oficial de direitos autorais, e que hoje os governos de diversos países estejam criando políticas de adoção obrigatória ou preferencial dessas licenças. Em todos os casos, as políticas são direcionadas a obras financiadas total ou parcialmente com recursos públicos, o que pode apontar para uma “oficialização setorial” do modelo de licenças abertas.

Referências

BERRY, David. “On the ‘Creative Commons’: A Critique of the Commons without Commonality,” in *Free Software Magazine*, 15 de junho de 2005, em http://www.freesoftwaremagazine.com/articles/commons_without_commonality

BOLLIER, David. *Viral Spiral: How the Commoners Built a Digital Republic of Their Own*. Nova York: New Press, 2008.

BOYLE, James. *The Public Domain*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2008, pp. 54-5. Disponível em <http://james-boyle.com>.

226 “RCUK announces new Open Access policy”, 16 de julho de 2012, in <http://www.rcuk.ac.uk/media/news/2012news/Pages/120716.aspx>.

227 VOLLMER, Timothy. “CC at 10: Government Resources + Open Licensing = Win”, 10 de dezembro de 2012, in <http://creativecommons.org/weblog/entry/35563>.

CARROLL, Michael W. "Creative Commons and the New Intermediaries", in *Michigan State Law Review*, n. 1, 2006, pp. 45-65.

CREATIVE COMMONS CORPORATION, *The Power of Open*, em http://the.powerofopen.org/assets/pdfs/tpoo_webres.pdf.

ELKIN-KOREN, Niva. "Exploring Creative Commons: A Skeptical View of a Worthy Pursuit", in HUGENHOLZ, P. Bernt e GUI-BAULT, Lucie (ed.). *The Future of the Public Domain – Identifying the Commons in Information Law*. Haia: Kluwer Law International, 2006.

GUADAMUZ, Andrés. "Viral Contracts or Unenforceable Documents? Contractual Validity of Copyleft Licenses". *E.I.P.R.*, vol. 26, no. 8, 2004, pp.331-339. Disponível também em: <http://ssrn.com/abstract=569101>.

GRASSMUCK, Volker. "Towards a New Social Contract: Free-Licensing into the Knowledge Commons". *Cadernos GPOPAI*, vol. 7. São Paulo: Universidade de São Paulo, Grupo de Pesquisa em Políticas Públicas para o Acesso à Informação, 2010. Disponível em http://www.gpopai.usp.br/wiki/images/3/3d/Book_07.pdf.

HILL, Benjamin Mako. "Towards a Standard of Freedom: Creative Commons and the Free Software Movement", 29 de maio de 2005. Disponível em http://mako.cc/writing/toward_a_standard_of_freedom.html.

LEMOES, Ronaldo. "A revolução das formas colaborativas". *Folha de S.Paulo*, 18 de abril de 2004, caderno *Mais!*

_____. *Direito, tecnologia e cultura*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

LESSIG, Lawrence. *Code and Other Laws of Cyberspace*. S.1.: Basic, 1999.

_____. *Code 2.0*. Nova York: Basic Books, 2006.

_____. *Free Culture: The Nature and Future of Creativity*. Nova York: Penguin, 2004. Versão em português disponível em <http://www.rau-tu.unicamp.br/nou-rau/softwarelivre/document/?view=144>.

_____. “The Creative Commons”. *Montana Law Review* 65 (2004): 1-14.

LINKSVAYER, Mike. *The \$2.2 trillion fair use (U.S.) Economy*, 12 de setembro de 2007, in <http://creativecommons.org/weblog/entry/7643>.

NIMUS, Anna, “Copyright, Copyleft and the Creative Anti-Commons,” em http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors0/nimus-text.html.

RODRIGUEZ, José Rodrigo. “Para além da separação de poderes: formalismo, dogmática jurídica e democracia”. *Working Papers Direito GV*, no. 27, setembro de 2008.

_____; TAVOLARI, B. ; PROL, F. M. ; VALENTE, M. G. “O Deus-sociedade contra o Diabo-mercado? Pesquisa científica, conhecimentos tradicionais e interesses econômicos”, in *Revista Internacional de Direito e Cidadania*, vol. 10, p. 251, 2011.

VAIDHYANATHAN, Siva, “After the Copyright Smackdown: What Next?” in *Salon*, 17 de janeiro de 2003, em http://www.salon.com/2003/01/17/copyright_3/.

VOLLMER, Timothy. “Next Steps: NonCommercial and Noderivatives Discussion”, 17 de dezembro de 2012, in <http://creativecommons.org/weblog/entry/35773>.

Nota sobre a autora

Mariana Valente

Diretora do InternetLab e professora do Insper. Advogada e doutora em direito pela USP, pesquisadora do Núcleo Direito e Democracia do CEBRAP e coordenadora do Creative Commons Brasil.

3. Tecnologías

O PORTAL BRASILIANA FOTOGRAFICA

Memória, difusão e acesso

Roberta Zanatta | Instituto Moreira Salles | Agosto
de 2020

Neste texto²²⁸ apresento o portal *Brasiliiana Fotográfica* em sua gestão e funcionamento diários. Explicito as regras para a incorporação de acervos na *Brasiliiana* e como se formaram as coleções da Biblioteca Nacional e do Instituto Moreira Salles, fundadoras do portal. Para que o processo de incorporação de coleções aos acervos fique mais claro, trago a história da doação de um conjunto de 63 negativos de vidro, doado por Ana Emília Guerra em 2018 ao Instituto Moreira Salles, e como esses negativos foram produzidos por encomenda de seu avô e titular da coleção, Antônio Manoel de Mattos Vieira, na Ilha de Paquetá, município do Rio de Janeiro. Assim, uma vez compreendido como se formam os acervos, procurei também

228 Este texto é parte da tese “O legado histórico nacional – difusão, acesso e memória: o caso da *Brasiliiana Fotográfica*” defendida em dezembro de 2019 junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPCIS-UERJ), sob orientação de Myrian Sepúlveda dos Santos, na linha de pesquisa Arte, imagem e cultura.

explicitar os processos de curadoria e de elaboração das publicações de *posts* e algumas das possíveis leituras dadas a eles. Por fim, recorro às reflexões presentes no texto *O Narrador*, de Walter Benjamin (1985), sobre o “fim das narrativas”, não como um processo de decadência ou modernidade, mas como transformações que podem ser sentidas também em relação ao fim de um tempo e, no caso da *Brasiliiana*, para pensar sobre o momento no qual suas fotografias foram produzidas e como ele também já não existe mais, mas que ainda assim pode ser resgatado em pequenas histórias contadas nos *posts* da *Brasiliiana*.

O portal *Brasiliiana Fotográfica*, foi lançado em 17 de abril de 2015, no endereço eletrônico brasilianafotografica.bn.br. Na descrição dos “objetivos” do portal vemos que:

Brasiliiana Fotográfica é um espaço para dar visibilidade, fomentar o debate e a reflexão sobre os acervos deste gênero documental, abordando-os enquanto fonte primária, mas também enquanto patrimônio digital a ser preservado.

Durante uma consulta aos acervos, o usuário pode salvar o resultado de sua pesquisa no próprio portal, retomando-a em outro momento. Pode, ainda, compartilhá-lo nas redes sociais.

Esta iniciativa começa com a união de esforços da Fundação Biblioteca Nacional e do Instituto Moreira Salles. A ela poderão vincular-se, no futuro, outras Instituições do Brasil e do exterior, públicas e privadas, detentoras de acervos originais de documentos fotográficos

referentes ao Brasil.

Para tanto, as Instituições interessadas deverão contribuir com arquivos digitais e respectivos metadados que estejam de acordo com os padrões adotados internacionalmente.

Brasiliiana Fotográfica é um repositório voltado à preservação digital, desenvolvido em DSpace – um software livre, largamente utilizado por entidades públicas e privadas em todo o mundo. Para interoperar com outros sistemas de bibliotecas digitais, foi adotado o protocolo da Iniciativa dos Arquivos Abertos (Open Archives Initiative Protocol for Metadata Harvesting/OAI-PMH), um mecanismo para transferência de dados entre repositórios digitais.²²⁹

A *Brasiliiana* surgiu de uma parceria entre a Biblioteca Nacional (BN) e o Instituto Moreira Salles (IMS). Sua implementação foi compartilhada assim como sua gestão o é. Trata-se de um portal *on-line* com duas interfaces de acesso, uma em *WordPress*²³⁰, para *posts* e informações do portal, e outra em *DSpace*²³¹, para consulta ao acervo.

229 Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/oportal/objetivos>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

230 Software livre para construção e gerenciamento de páginas na *internet*.

231 O *DSpace Institutional Digital Repository System* (projeto colaborativo da MIT Libraries e da Hewlett-Packard Company) é um projeto orientado à criação de repositórios institucionais e à preservação digital. Foi desenvolvido para possibilitar a criação destes repositórios com funções de armazenamento, gerenciamento, preservação e visibilidade de documentos, permitindo sua adoção por outras Instituições em forma consorciada. É um software livre que, ao ser adotado pelas organizações, transfere a elas a responsabilidade e os custos com as atividades de arquivamento e publicação da sua produção institucional. Resumo a partir da definição do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT).

No início do projeto as responsabilidades foram divididas e o IMS arcou com a customização do *DSpace*²³², para adaptar o *layout* do *software*, tornando a experiência do usuário mais agradável. Já a BN ficou com a manutenção do *DSpace*, que é usado também na BN Digital²³³, e com a responsabilidade pela hospedagem dos dados, as fotografias digitais e a plataforma (*WordPress* + *DSpace*), que ficam alocados em seu servidor.

A Brasileira Fotográfica agrega atualmente onze Instituições com regras de licenciamento e uso de imagens distintas. Essas diferenças foram mantidas e estão expressas em seu *site*, na sessão sobre “Uso de imagens”:

As imagens disponibilizadas neste portal têm seus direitos vinculados às Instituições que as possuem. Seu uso e reprodução – para fins comerciais, acadêmicos ou privados – são regidos por normas específicas de cada participante.

Solicitações de uso de imagens deste portal deverão ser dirigidas às Instituições detentoras dos originais fotográficos.²³⁴

Mesmo com regras próprias para cessão de arquivos de fotografias digitais em média e alta resolução para

Disponível em: <<http://www.ibict.br/pesquisa-desenvolvimento-tecnologico-e-inovacao/Sistema-para-Construcao-de-Repositorios-Institucionais-Digitais>>. Acesso em: 07 jan. 2018.

232 A customização foi feita pela empresa Neki IT.

233 Plataforma *on-line* para acesso aos acervos digitais da Biblioteca Nacional. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

234 Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?page_id=121>. Acesso em: 02 mai. 2018.

fins comerciais e não comerciais, participar da *Brasiliiana Fotográfica* significa disponibilizar seus acervos para consulta e abrir a possibilidade de os usuários salvarem uma cópia em baixa resolução, ficando com eles a responsabilidade de dar os devidos créditos às imagens utilizadas. Dentre os parceiros da *Brasiliiana*, o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro e o Instituto Moreira Salles usam marca d'água em suas fotografias. As fotografias presentes na *Brasiliiana Fotográfica* foram realizadas até a década de 1940 e, segundo a Lei de Direitos Autorais (LDA) nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998 aplicada a este tipo de documento, estão em domínio público. Isso porque a lei determina que após 70 anos da divulgação da fotografia não se pode mais cobrar direitos autorais, apenas taxas de serviços associadas a essas fotografias, como tratamento digital e reprodução, por exemplo (BRANCO, 2007;2011). Após consultar as Instituições parceiras da *Brasiliiana Fotográfica*, foi visto que esse tipo cobrança se aplica a solicitações que requeiram o uso de um arquivo digital em maior resolução que a oferecida no portal, em caso de tratamento digital e para finalidades de uso comercial. Para uso acadêmico o custo é baixo ou inexistente.

Associações pressupõem interesses; pessoas e Instituições se unem quando existem benefícios mútuos. Na *Brasiliiana Fotográfica* não seria diferente. Assim, os pontos identificados para a parceria foram: as Instituições adquirem maior visibilidade juntas do que separadas e essa visibilidade pode ser uma garantia de

continuidade do projeto; compartilhamento de saberes entre os profissionais das Instituições envolvidas, conectando diferentes áreas como conservação, digitalização, catalogação, tecnologia da informação e difusão de acervos; e, por fim, as Instituições participantes reforçam seu compromisso como guardiãs da memória nacional, à medida em que ampliam o acesso a seus acervos.

A Biblioteca Nacional e o Instituto Moreira Salles também são responsáveis pelos funcionários que trabalham diariamente no portal. As submissões de novas imagens são feitas diretamente pelas Instituições detentoras dos acervos. As fotografias publicadas na *Brasiliiana Fotográfica* devem atender a um padrão mínimo de dados de catalogação, *Dublin Core Simple*s²³⁵, e de digitalização²³⁶. O portal tem dois curadores, Joaquim Marçal (BN) e Sergio Burgi (IMS). A jornalista Andrea Wanderley, funcionária do IMS, é a responsável pela pesquisa, redação e postagem dos textos que são semanalmente disponibilizadas na *Brasiliiana*. Já o encaminhamento jurídico de novas propostas de parceria é acompanhado por

235 Organização fundada em 1995 na cidade de *Dublin*, EUA, dedicada a promover a adoção de padrões de interoperabilidade de metadados e a desenvolver vocabulários especializados para integrar sistemas de recuperação de informações. O *Dublin Core Simple*s é um sistema de 15 campos que podem ser dispostos de modo a compatibilizar informações fundamentais, como: Título, Data, Local e Autoria; de modo a dialogar com outros sistemas de dados, permitindo a elaboração de tabelas de equivalência entre diferentes sistemas de informação. Disponível em: <<http://www.dublincore.org/>>. Acesso em: 07 jul. 2017.

236 As fotografias publicadas na *Brasiliiana* devem estar digitalizadas a 300ppi, com um mínimo de 16 bits por canal de cor e 4.000 pixels na menor dimensão. O documento completo com as especificações está disponível em: <<http://brasiliianafofografica.bn.br/oportaldocumentostecnicos>>. Acesso em: 07 jul. 2017.

Vinícius Martins, responsável pela Área de infraestrutura, programas e preservação digital da BN; e as respostas aos usuários que entram em contato pelo *e-mail* do portal são dadas por mim, coordenadora do Núcleo de catalogação e indexação do IMS. Vale citar que são muitos os contatos que buscam tirar dúvidas sobre o funcionamento do portal, interessados em fazer possíveis doações de fotografias e, principalmente, consulentes que querem fazer uso das imagens.

Com essas informações sobre o funcionamento e estrutura da *Brasiliiana Fotográfica* vemos que não existem funcionários dedicados exclusivamente a ela e que sua estruturação e funcionamento dependem diretamente do Instituto Moreira Salles e da Biblioteca Nacional – o que traz vantagens e desvantagens. As vantagens, a meu ver, é que não tendo sede, equipe e orçamento próprios, ela não corre o risco de ter sua continuidade facilmente interrompida por crises políticas e orçamentárias. Se fosse um projeto autônomo visando a criação de uma nova instância cultural, muito possivelmente não teria saído do papel. Outro ponto positivo é que os próprios funcionários das Instituições conveniadas escolhem e gerenciam a entrada de conteúdos na *Brasiliiana*, eles têm um maior conhecimento de seus acervos e com isso podem fazer contribuições consistentes na forma de seleções de conjuntos de imagens e de *posts* para o portal. Por outro lado, pensando nas desvantagens, o fato de a *Brasiliiana Fotográfica* não ter funcionários dedicados exclusivamente a ela compromete seu crescimento em

ritmo mais acelerado. Sua centralização jurídica na Biblioteca Nacional também tem como consequência a necessidade de todos os processos de novas parcerias passarem pela análise de sua procuradoria antes de serem formalizados, o que causa lentidão, chegando todo o trâmite a levar meses.

A *Brasiliiana Fotográfica* possui atualmente cerca de cinco mil e setecentas fotografias compartilhadas em seu repositório digital *on-line*. Pode-se dizer que é um projeto de cunho mais qualitativo do que quantitativo. Muitas Instituições possivelmente ainda irão se associar a ela e as já associadas continuarão a disponibilizar mais fotografias fazendo com que seu acervo aumente. Alguns usuários também têm manifestado interesse em disponibilizar parte de seus acervos pessoais, caso um dia isso se torne possível. No entanto, me pergunto, qual seria o limite da *Brasiliiana Fotográfica*? Atualmente, os curadores Sergio Burgi e Joaquim Marçal defendem um salto quantitativo em seu acervo, assim como a ampliação de sua cobertura geográfica. Joaquim Marçal, quando indagado sobre: “O que acredita que uma *Brasiliiana* deve apresentar ao público?”, nos responde:

— Primeiro, o que mais me preocupa: a gente tem que atingir todo o território nacional, existem vários Brasis no Brasil, isso me incomoda, nós não estamos falando para todos os brasileiros. Não tem uma coisa para tocar fundo do ponto de vista regional de um mato-grossense, um acreano, um paranaense, um mineiro profundo, um paulista profundo, um paraibano, um cearense lá

do Cariri, tem muito para a gente avançar. Temos que buscar acervos regionais, que tenham condições mínimas para colocar 100 fotos, arrumar outras pessoas que possam uma vez por ano publicar um *post*. A gente vai chegar lá.

[...]

– A segunda ambição seria ir além do Brasil, a gente só tem o acervo da *Leibniz Institute* de fora, que o IMS trouxe da Alemanha. Tem a *Getty Foundation*, a Biblioteca Nacional da França, a *Library of Congress*, todas devem ter fotografias que poderiam integrar a *Brasiliana*. Será que na América Latina tem alguma Instituição que possa ter um acervo mínimo de fotos históricas brasileiras? (ANDRADE, 2017, f. 05)

A meu ver, os limites da *Brasiliana Fotográfica*, por mais abrangentes e flexíveis que possam ser, ainda assim não dariam conta de todo território brasileiro, de toda produção histórica fotográfica, com suas nuances e peculiaridades. Sempre existem critérios de classificação, seleção e curadoria, ou teríamos algo como os cartógrafos de Borges, cujos mapas cobriam todo o Império, de tal modo a assumir a mesma extensão dele, mas, ao mesmo tempo, impossibilitando sua própria existência enquanto mapas também (ECO, 1994). Não se pode querer que a *Brasiliana* dê conta de toda documentação fotográfica do século XIX referida ao Brasil, pois sempre existiriam lacunas.

“Que seja um mapa e não um decalque: não se considera aceitável, portanto, que a superfície

do império seja recoberta de material maleável capaz de reproduzir seus mínimos relevos; neste caso, não se poderia falar de cartografia, mas de empacotamento ou pavimentação do império, e seria mais conveniente declarar por lei o império como um mapa de si mesmo, com todos os paradoxos semióticos que disso pudessem derivar.” (ECO, 1994, p. 213)

Podemos pensar também na tentativa de Paul Otlet de estabelecer um “Repertório Iconográfico Universal” (OTLET, 1934). Este que deveria dar conta de todo conhecimento bibliográfico mundial, contando com o auxílio fundamental de imagens que pudessem passar o conhecimento acerca do tema abordado de modo mais direto e didático, facilitando o entendimento do consulente. Otlet inseriu a fotografia no universo da documentação, as imagens passaram a ser entendidas como componentes do conhecimento universal. Claudia Bucceroni Guerra et al (2009) fazem uma análise do legado de Paul Otlet para a Ciência da Informação, no texto *A imagem fotográfica como documento: desideratos de Otlet*, e trazem também o debate a propósito do quão real pode ser uma fotografia, ou melhor dizendo, o quanto de representação da realidade uma fotografia pode carregar consigo. Esse debate tem se repetido desde a década de 1830, quando a fotografia começou a se esboçar, e dentre muitos autores destaco aqui algumas das contribuições de Roland Barthes e de Vilém Flusser.

Barthes, em seu livro *A câmara clara* (1980), defende entre outros pontos: “O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente

o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.” (BARTHES, 1980, p. 13). Já Vilém Flusser, em *Filosofia da caixa preta* (1985), não só levanta a questão da fotografia enquanto representação da realidade como também estabelece camadas de subjetividade entre cada elemento da ação de fotografar: o fotógrafo, a câmera e o fotografado; apontando para a necessidade de reflexão filosófica acerca dos significados de uma fotografia a partir de seus diversos aspectos de produção. Segundo Flusser, fotografias são imagens técnicas que transcodificam conceitos em superfícies. Decifrá-las é descobrir o que os conceitos significam. Isto é complicado, porque na fotografia se amalgamam duas intenções codificadoras: a do fotógrafo e a do aparelho. O fotógrafo visa eternizar-se nos outros por intermédio da fotografia. O aparelho visa programar a sociedade através das fotografias para um comportamento que lhe permita aperfeiçoar-se. A fotografia é, pois, mensagem que articula ambas as intenções codificadoras. Enquanto não existir crítica fotográfica que revele essa ambiguidade do código fotográfico, a intenção do aparelho prevalecerá sobre a intenção humana. (FLUSSER, 1985, p. 25)

Em meio a essa discussão, Guerra et al (2009) seguem por um caminho que propõe pensar a fotografia em três diferentes momentos:

No primeiro momento, na origem da fotografia, a imagem produzida pela entrada de luz por um pequeno orifício da caixa preta e revelada através da química, provocou espanto e euforia. A possibilidade de uma

imagem natural, sem a interferência subjetiva do artista e ancorada em bases científicas, conferiu à imagem fotográfica o estatuto de objetividade inquestionável. (GUERRA, 2009, p. 07). Neste primeiro momento, a fotografia é vista como a prova inquestionável de que o retratado, seja uma paisagem, uma pessoa, ou um objeto, reflete fielmente a realidade, como um “ícone”. Não se leva em conta as camadas de interpretação possíveis na imagem, se o que está em segundo plano foi posto ali intencionalmente ou não, se houve algum preparativo para realizar a fotografia. Um bom exemplo disso seria a fotografia que vemos na página seguinte, de autoria de Manuel Frédéric, da rua São Bento, em São Paulo, no centro da cidade.



Figura 1. Manuel Frédéric. Rua São Bento, São Paulo, c. 1906. Acervo Biblioteca Nacional.²³⁷

Nesta fotografia podemos ver uma rua calma, com poucos passantes, até mesmo um pouco bucólica, mas quem conhece a rua São Bento, com sua localização privilegiada no centro de São Paulo, endereço de muitas lojas e de comércio pujante, até mesmo para os padrões de 1906, quase não consegue imaginar tamanha calma. O que faz pensar que essa fotografia deve ter sido

237 Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/1071>>. Acesso em: 02 jun. 2017.

tomada bem cedo, ou em dia de pouco movimento, como um sábado pela manhã. A imagem não faz jus ao que a rua representa na maior parte do dia, e, se voltarmos ao pensamento de que a fotografia é um retrato fiel da realidade, teremos uma visão um tanto restrita. Contudo, podemos dizer que a imagem corresponde a uma certa configuração da realidade naquele momento, com as escolhas do fotógrafo e com os imponderáveis que toda circunstância comporta, pois não se pode controlar todas as variáveis presentes na imagem. O que nos leva ao segundo momento:

O segundo momento epistemológico ocorre a partir da década de 1960, numa época em que a crença na objetividade é denunciada como arbitrária, cultural e ideológica. Neste momento, pesquisadores como Umberto Eco, Pierre Bourdieu e Rudolf Arnheim, relatam o aspecto codificado da fotografia. Estas imagens são frutos de escolhas, escolhas do que vai ser fotografado, o ângulo, a objetiva, o filme, a cor, como deve ser olhado, ampliado e impresso. Tais escolhas são culturalmente dadas. Não há objetividade e nem ingenuidade no processo. Este momento epistemológico estaria relacionado como símbolo: a imagem fotográfica é um signo arbitrariamente convencionado para representar o real. (GUERRA, 2009, p. 07)

Aqui as escolhas e significados das imagens se sobrepõem ao seu aspecto icônico, a representação se sobrepõe ao registro e muitas vezes o aspecto documental da fotografia é posto em segundo plano. Contudo, toda

análise está sujeita a reinterpretações e com o passar do tempo uma terceira corrente se somou às duas anteriores – conjugando ícone e símbolo.

No terceiro momento epistemológico há uma conjugação das duas noções anteriores. Influenciado pela teoria de Peirce, pensadores como Rosalind Krauss e Dubois, ressignificam a questão do realismo fotográfico sem descartar as abordagens críticas do segundo momento. Não se pode ver as fotografias de modo ingênuo, a sua realidade não é dada a priori posto ser uma construção cultural. Por outro lado, há nelas um aspecto que não se pode ignorar. O que faz as imagens fotográficas tão fascinantes é a percepção de que o referente, aquilo que foi registrado no fotograma “esteve lá”. (GUERRA, 2009, p. 08)

É com essa terceira corrente que alinho meu pensamento, as imagens disponibilizadas na *Brasiliiana Fotográfica*, a meu ver, tiveram todo um contexto de produção: cenográfico, financeiro e ideológico; o que deve ser levado em conta, assim como, o aspecto documental da imagem. Não temos como saber a “real” intenção do fotógrafo, muitas vezes contratado para produzir registros de família, *cartes visites*²³⁸ e vistas de cidades, mas é possível ver em muitas imagens evidências claras de uma sociedade desigual e escravocrata.

A *Brasiliiana Fotográfica* dificilmente terá em seu repositório fotografias de todo o Brasil, que contemplem

238 Termo em francês para designar cartões de visita.

todos os fotógrafos atuantes no século XIX e no início do XX, com temas e personalidades desse período retratados de forma exaustiva, mas desde já apresenta em seu acervo uma amostra significativa do que foi produzido com suas possíveis leituras.

Os acervos da Biblioteca Nacional e do Instituto Moreira Salles

A formação dos acervos de Instituições memoriais pode se dar, em geral, por aquisição, doação, compra ou comodato, que é a transferência da coleção física e de seu gerenciamento a terceiros por um período determinado, que pode ser renovável.

No caso da Biblioteca Nacional, sua principal coleção fotográfica é a D. Thereza Christina Maria, composta por cerca de 23 mil fotografias colecionada por D. Pedro II e por ele posteriormente doadas à BN em 1891 (BIBLIOTECA NACIONAL, 1987, p. 17). Entre os fotógrafos que integram a coleção estão Joaquim Insley Pacheco, que foi professor de fotografia da princesa Isabel, Revert Henry Klumb, Augusto Stahl, José Ferreira Guimarães, Alberto Henschel e Marc Ferrez, entre outros. Alguns dos temas retratados são a própria família imperial, as cidades do Rio de Janeiro e de Petrópolis, as residências imperiais, viagens da família real pelo Brasil e ao exterior, acontecimentos históricos, personalidades, temas científicos e curiosidades.

Na página da Biblioteca Nacional na *internet* a coleção é descrita da seguinte maneira: A grandeza da coleção exigiu, na época, a construção de galerias e a reforma de espaços para dar conta do acréscimo que a doação imperial representou para o acervo da Instituição.

Entre os itens doados, as fotografias têm valor cultural mundialmente reconhecido. São 23 mil imagens referentes ao Brasil e ao mundo do século XIX, que retratam a realidade do período e refletem a personalidade do imperador e seus interesses. Este acervo, considerado patrimônio da humanidade, foi o primeiro conjunto documental brasileiro a integrar o Programa Memória do Mundo da UNESCO, certificado pelo Registro Internacional do programa, em 2003, e pelo Registro Regional da América Latina e do Caribe, em 2011.

D. Pedro II formou sua coleção de fotografias, principalmente, através da contratação do trabalho de muitos profissionais - concedendo inclusive a alguns deles o título de “Photographo da Casa Imperial” - além da aquisição de imagens estrangeiras, principalmente durante suas viagens ao exterior.²³⁹

É uma coleção de suma importância para o Brasil e para o mundo. A Biblioteca Nacional também possui outra coleção de fotografias diplomada pelo programa Memória do Mundo da Unesco, a Arthur Ramos: “O acervo fotográfico é uma valiosa fonte de pesquisa sociológica,

239 Disponível em: <<https://www.bn.gov.br/explore/colecoes/thereza-christina-maria>>. Acesso em: 09 set. 2018.

que contém registros únicos de manifestações culturais e religiosas nas décadas de 1930 e 1940.”²⁴⁰

O Instituto Moreira Salles, por sua vez, possui um acervo com cerca de dois milhões de fotografias, sendo metade proveniente do arquivo dos Diários Associados no Rio de Janeiro, adquirida em 2016; e a outra metade composta por 52 coleções, parte delas de natureza autoral (produzidas pelo próprio[a] fotógrafo[a] que dá nome a coleção), e parte fruto de colecionismo. Entre as coleções autorais destaco Maureen Bisilliat, Thomaz Farkas, Hans Gunter Flieg, Madalena Schwartz, José Medeiros, Alice Brill e Marcel Gautherot, entre outros. Já as coleções provenientes de colecionismo são reunidas por uma pessoa ou Instituição, que podem não ser necessariamente autoras das fotografias ou dos documentos colecionadas. As coleções Mestres do Século XIX, J. Hoffenberg e Brascan – 100 anos no Brasil são exemplos dessa categoria de coleção.

Cada coleção possui uma trajetória particular e chega ao IMS por meio de algum tipo de negociação específica, seja diretamente com o dono da coleção ou com seus familiares e representantes. Em 2018 pude acompanhar a doação de um acervo com o perfil característico da *Brasiliiana Fotográfica*, com data de produção das imagens até a década de 1930 e com conteúdo relevante para o entendimento social e cultural da época. É a Coleção

240 Disponível em: <<https://www.bn.gov.br/explore/colecoes/arquivo-arthur-ramos>>. Acesso em: 09 set. 2018.

Antônio Manoel de Mattos Vieira, que, após receber os procedimentos de higienização, conservação, restauro, acondicionamento permanente, codificação, arranjo, digitalização, tratamento digital e catalogação em banco de dados, foi selecionada para integrar a *Brasiliiana Fotográfica*. Trago aqui um breve relato sobre seu processo de doação, como forma de ilustrar como se formam as coleções, mesmo lembrando que cada uma tem uma história própria.

Coleção Antônio Manoel de Mattos Vieira. Em 04 de janeiro de 2018, Márcio Miranda Ferreira, fotógrafo, morador da Ilha de Paquetá, entrou em contato por *e-mail* com o IMS com a seguinte mensagem:

Sou morador de Paquetá e uma amiga tem guardada uma série de negativos grandes, em vidro, documentando a ilha no início do século passado. Gostaria de saber se podemos estabelecer algum tipo de colaboração com vocês visando a preservação de tais documentos.

Se houver algum interesse, por favor, nos informe que tipo de informações adicionais precisariam receber para dar alguma orientação.

Atenciosamente,

Marcio Ferreira

Respondi seu *e-mail* e começamos uma troca intensa de informações, tais como: tamanho dos negativos, tipo do material, estado de conservação, se sabiam quem era o fotógrafo, qual o conteúdo das imagens. Ana Emília de Mattos Vieira Guerra, que aqui chamaremos de Anina Guerra, neta de Antônio Manoel de Mattos Vieira,

herdeira responsável pela doação, passou a ser incluída nos *e-mails* e, por fim, no dia 03 de maio de 2018 foi realizada a retirada, em Paquetá, na casa que pertenceu a seu avô, de 63 negativos de vidro, 13x18cm, retratando parte do cotidiano de sua família e da Ilha de Paquetá no ano de 1925. As duas primeiras imagens abaixo foram feitas no dia da retirada dos negativos e as seguintes foram digitalizadas pelo Instituto Moreira Salles, com a coleção já integrada ao seu acervo:



Figura 2. Roberta Zanatta. Acondicionamento dos negativos no momento da retirada. Paquetá, Rio de Janeiro, 2018. Acervo pessoal da autora.



Figura 3. Roberta Zanatta. Caixa original dos negativos em vidro. Paquetá, Rio de Janeiro, 2018. Acervo pessoal da autora.



Figura 4. João de Lacaille. Esquina das ruas Pinheiro Freire e dos Colégios, atual Doutor Lacerda, Paquetá, Rio de Janeiro, 1925. Coleção Antônio Manoel de Mattos Vieira/ Acervo Instituto Moreira Salles.²⁴¹

241 Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliانا/handle/20.500.12156.1/6900>>. Acesso em: 05 out. 2018.



Figura 5. João de Lacaille. Vista da praia do Coqueiros e da praia Pintor Castagneto, Paquetá, Rio de Janeiro, 1925. Coleção Antônio Manoel de Mattos Vieira/Acervo Instituto Moreira Salles.²⁴²

242 Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliانا/handle/20.500.12156.1/6868>>. Acesso em: 05 out. 2018.



Figura 6. João de Lacaille. Capela de São Roque, Paquetá, Rio de Janeiro, 1925. Coleção Antônio Manoel de Mattos Vieira/Acervo Instituto Moreira Salles.²⁴³

Logo que Márcio enviou parte das imagens, ficou evidente para o curador da Coordenadoria de Fotografia do IMS, Sergio Burgi, a importância do conjunto e seu valor como registro histórico, e a doação foi prontamente aceita. Vale destacar que outro importante fotógrafo que retratou Paquetá no século XIX foi Marc Ferrez, e algumas dessas imagens se encontram no acervo do IMS e da

243 Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliانا/handle/20.500.12156.1/6871>>. Acesso em: 05 out. 2018.

Brasíliana Fotográfica:



Figura 7. Marc Ferrez. Paquetá, Rio de Janeiro, c.1890. Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles²⁴⁴

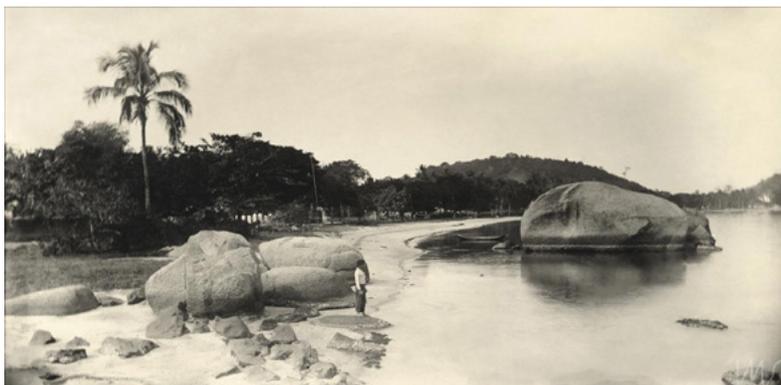


Figura 8. Marc Ferrez. Praia dos Coqueiros, Paquetá, Rio de Janeiro, c.1884. Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles²⁴⁵

244 Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2505>>. Acesso em: 02 set. 2018.

245 Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/3537>>. Acesso em: 02 set. 2018.

Passaram-se cinco meses entre o primeiro *e-mail* de Márcio e a doação efetiva de Anina Guerra. Nesse processo estabelecemos certa proximidade e logo soube que Anina Guerra e Márcio fazem parte de um grupo de amigos que defendem a preservação do patrimônio memorial de Paquetá. A assinatura do contrato de doação e a retirada do acervo foram comemorados e a contrapartida da doação foi o compromisso de conservação e difusão das imagens dos negativos, que levam o nome de seu avô como titular da coleção, além de uma cópia digital da coleção em alta resolução para Anina Guerra e sua família.



Figura 9. João de Lacaille. Família Mattos Vieira, Paqueta, Rio de Janeiro, 1925. Coleção Antônio Manoel de Mattos Vieira/Acervo Instituto Moreira Salles.²⁴⁶

246 Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliانا/handle/20.500.12156.1/6908>>. Acesso em: 05 out. 2018.



Figura 10. Roberta Zanatta. Casa de Anina Guerra que pertenceu a seu avô Manoel de Mattos Vieira, Paquetá, Rio de Janeiro, 2018. Acervo pessoal da autora.

Cerca de um mês após a doação, Anina Guerra foi com seus filhos Maria Helena Guerra Gomes Pereira e Pedro Affonso Guerra Gomes Pereira ao Instituto Moreira Salles para conhecer o trabalho que lá é realizado com os acervos. Nessa ocasião pedi a ela que escrevesse um relato sobre a trajetória de seu avô, do qual transcrevo alguns trechos abaixo:

— Meu avô, Antônio Manoel de Mattos Vieira, nasceu em 1º de julho de 1883, na Casa da Pedreira, Freguesia de Verim, Póvoa de Lanhoso, Distrito de Braga, em Portugal. Filho de Manuel Antônio Vieira e de Maria Joaquina de Mattos, viúva, com três filhos do seu primeiro casamento. Antônio era o sétimo de nove irmãos, do segundo casamento de sua mãe. O filho mais velho, Álvaro,

herdou a Quinta da Pedreira, como o costume da época, mas morreu muito jovem, deixando herdeiros, que até hoje cuidam da propriedade. O segundo filho, Francisco Manuel, era Padre; o terceiro, Manuel Inácio, farmacêutico; o quarto, Cândido Adelino, médico; as três irmãs, Lucinda, Adelaide e Aurora, se dedicaram a obras de caridade e o filho caçula, Joaquim Augusto, que também veio viver no Brasil, em Pernambuco, dedicou toda sua vida ao cinema, tornando-se, em 1953, o decano dos cinematografistas do Recife.

A vinda de meu avô para o Brasil não foi uma fuga planejada, na verdade, foi um roubo de juventude. Ao saber que seria castigado por ter sido reprovado no Liceu, decidiu, aos quinze anos, fugir para o Rio de Janeiro. Conseguiu comprar um bilhete de navio, na terceira classe, e empreendeu a viagem, não atendendo aos apelos de seu pai.

Logo nos primeiros dias de viagem notou que o passadio do navio e as acomodações nos camarotes de terceira classe não correspondiam aos seus sonhos. Decidiu então trocar a única moeda de ouro que trazia, por um bilhete na primeira classe. Sentiu-se cômodo com seus novos companheiros de viagem e, apesar de sua pouca idade, conquistou a simpatia dos mais velhos, por sua afabilidade e elegância de trato à mesa. Foi justamente, nas intermináveis conversas dos jantares no transatlântico, que conheceu os irmãos do Visconde de Vilela, um mecenas português, que doou as portas esculpidas em bronze para a Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro. Nessas longas conversas a bordo, meu avô descobriu, com surpresa, que o primeiro marido de sua mãe era também membro da família Vilela.

Em três de maio de 1898, o Senhor Mattos (como passou a ser conhecido) desembarcou na cidade do Rio de Janeiro e começou a trabalhar na casa Sotto Maior & Cia, por indicação da família Vilela. Foi lá que iniciou seu aprendizado em artes

gráficas, além de viajar pelo Brasil, representando os produtos comercializados pela Firma. [...]

Em julho de 1903, o Senhor Mattos decide casar-se e, seguindo as regras da Casa, deixa a firma Sotto Maior. Começa então a trabalhar na gráfica Correa Jorge, adquirindo assim uma certa independência. Em três de setembro de 1904, casa-se com Anna Homem de Moraes e Azevedo, cidadã portuguesa, nascida nos Açores e recém-chegada ao Brasil com sua família. Por ser menor de idade (16 anos), não tinha adquirido ainda o sobrenome paterno, como o costume da época. Ao casar adota o nome de Anna d'Azevedo Vieira e posteriormente passa a usar o nome Anna de Mattos Vieira.

Foi em 15 de maio de 1909, que finalmente o Senhor Mattos conseguiu alugar, na Rua do Hospício, 148, as máquinas de litografia e tipografia, para ter seu próprio negócio, dando início à Firma A. Steele & Mattos, em sociedade com o Sr. Armando Steele. Em 1916, a gráfica foi transferida para a Rua Buenos Aires 256 e 258, com sede própria, tendo seu nome mudado para Cia Gráfica Steele & Mattos. Nesse ano foi incorporado também um novo sócio, o Senhor Carlos Moraya.

A partir de 1916, por indicação médica, a família Mattos Vieira passa a frequentar regularmente a Ilha de Paquetá. Inicialmente alugam a casa do Diplomata Joaquim Nabuco, na Praia da Covanca e, posteriormente, com a recusa do Diplomata em vender a casa, decidem construir sua própria casa na Praia dos Estaleiros, atualmente Praia dos Tamoios, cujo terreno já havia sido comprado em 1912.

A casa foi o grande orgulho de minha avó Ana. São dela os desenhos iniciais, feitos em aquarela, da fachada da casa e do jardim de inverno, que mais tarde, foram refeitos pelo desenhista francês Senhor Raizon, que trabalhava para a Gráfica de meu avô. A fachada da casa foge completamente à arquitetura brasileira da época, indicando a

forte influência da arquitetura colonial inglesa, na África, e as saudosas lembranças dos Açores. A grande varanda frontal em arco, de frente para o mar, e o jardim de inverno, nos fundos, como um solarium, fechado por uma luminosa claraboia, são traços característicos dos sonhos de minha avó. Também foi dela a ideia de dividir o ambiente social em duas salas, separadas por uma grande porta branca, em cristal bisotado, que se abre em par.

Em 1922, com a família aumentada (dois filhos homens e três mulheres), e os negócios prosperando, a casa na Ilha de Paquetá foi finalmente inaugurada, com mais um acréscimo de terras, que compuseram o jardim lateral e a passagem para a entrada do barco. (GUERRA, 2018, f. 01-02)

Anina Guerra também nos contou que seu avô, sócio da tipografia Firma A. Steele & Mattos, amante das artes impressas, cultivava forte apreço pela fotografia e que na metade da década de 1920 contratou um fotógrafo, cujo nome acredita ser João de Lacaille, para fazer um ensaio tendo a Ilha de Paquetá como cenário e sua família como protagonista. Deste ensaio fotográfico resultaram os negativos de vidro doados ao IMS.

A partir destes relatos podemos traçar parte do perfil de um homem que se interessava pela fotografia a ponto de contratar os serviços de um fotógrafo profissional, nos anos 1920, para ir a uma ilha e lá produzir um conjunto significativo de fotografias, quando essa ainda não era uma prática popular e financeiramente acessível a grande parcela da população do Brasil. A fotografia era uma arte restrita a certas camadas da sociedade e para reduzir os custos de produção os fotógrafos muitas vezes

reutilizavam as placas de vidro na realização de novas fotografias, o que faz com que os negativos em vidro que sobreviveram sejam valorizados como raros.



Figura 11. João de Lacaille. Início da rua Vira-Canto, atual Furquim Werneck, em frente da Estação das Barcas, Paquetá, Rio de Janeiro, 1925. Coleção Antônio Manoel de Mattos Vieira/Acervo Instituto Moreira Salles.²⁴⁷

Critérios de seleção de acervos

Pensar no contexto de produção das imagens nos leva a pensar também no seu processo de seleção. Os critérios

247 Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliiana/handle/20.500.12156.1/6859>>. Acesso em: 05 out. 2018.

de curadoria da *Brasiliiana Fotográfica* levam em consideração data de produção da imagem, aproximadamente até a década de 1930; se está em domínio público, ou seja, se a fotografia foi produzida e divulgada há mais de 70 anos; se está digitalizada e catalogada; se é representativa de determinada região do país, acontecimento histórico ou contexto social. Trago alguns exemplos de seleções dos curadores do portal: o conjunto de 14 *cartes de visite* da grande seca que assolou o Ceará de 1877 a 1878, fotografado por J. A. Corrêa (Figura 12), que foi uma sugestão de curadoria de Joaquim Marçal e que se desdobrou no *post Marco no fotojornalismo brasileiro*: a seca no Ceará é documentada com fotografias²⁴⁸. Um conjunto de 34 fotografias médicas (Figura 13) também foi selecionado por Joaquim e ele próprio assinou o *post Para uma história da Fotografia Médica no Brasil*.²⁴⁹ O *post A primeira passagem do Graf Zeppelin pelo Rio de Janeiro, em 1930, e registros de outras viagens*²⁵⁰ (Figura 14), também contou com a curadoria de Sergio Burgi, que selecionou imagens do acervo do Instituto Moreira Salles para o compor. Sergio também foi o responsável pelo texto do *post Do natural ao construído*: O Rio de Janeiro na

248 Publicado no portal *Brasiliiana Fotográfica* em 12 de julho de 2015. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=1499>>. Acesso: 02 set. 2018.

249 Publicado no portal *Brasiliiana Fotográfica* em 23 de outubro de 2016. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=6720>>. Acesso: 02 set. 2018.

250 Publicado no portal *Brasiliiana Fotográfica* em 25 de maio de 2018. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=12075>>. Acesso: 02 set. 2018.

fotografia de Marc Ferrez²⁵¹ (Figura 15) e pela seleção das imagens de Marc Ferrez provenientes do Instituto no portal.

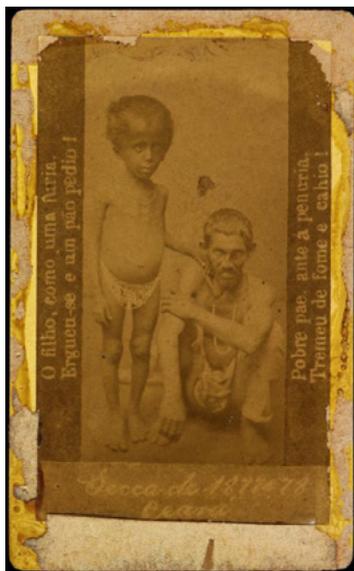


Figura 12. J. A. Corrêa. Secca de 1877-78. Ceará. Acervo Biblioteca Nacional²⁵²

251 Publicado no portal *Brasíliana Fotográfica* em 19 de dezembro de 2016. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=7021>>. Acesso: 02 set. 2018.

252 Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/501>>. Acesso em: 02 set. 2018.

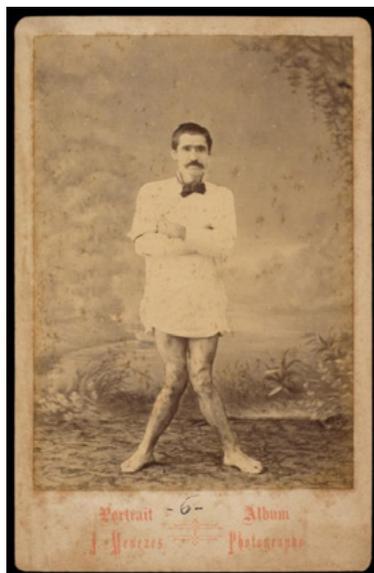


Figura 13. J. Menezes. [Homens com deformidades nos membros inferiores e posterior recuperação], [s.l.], [188-]. Acervo Biblioteca Nacional.²⁵³

253 Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/367>>. Acesso: 02 set. 2018.



Figura 14. Guilherme Santos. Passagem de Zepelim sobre a Avenida Rio Branco. Rio de Janeiro, c.1935. Acervo Instituto Moreira Salles.²⁵⁴

254 Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/5603>>. Acesso: 02 set. 2018.

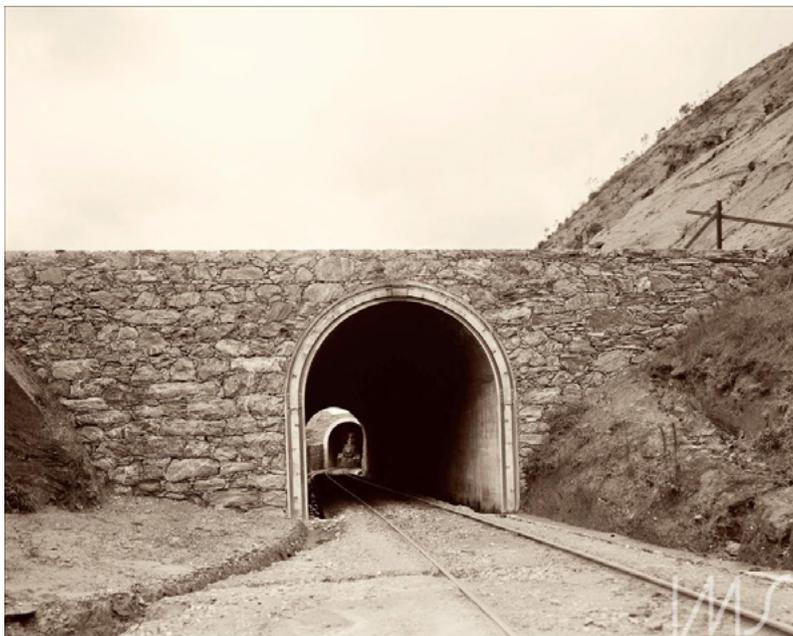


Figura 15. Marc Ferrez. Túneis ferroviários. Estrada de Ferro Rio-Minas, c.1895. Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles²⁵⁵

Muitas vezes a seleção das imagens é feita em função de novos *posts*, ou seja, se um texto sobre bondes está sendo elaborado e no portal existem poucas fotografias com esse tema, então é pedido pelos curadores, ou pela própria Andrea Wanderley, que as Instituições parceiras acrescentem mais imagens de seus acervos à *Brasiliiana Fotográfica*. Os curadores muitas vezes delegam as seleções aos responsáveis pelo processamento técnico dos

255 Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2597>>. Acesso: 02 set. 2018.

acervos, indicando os autores, datas, eventos, nomes de álbuns ou temas de seu interesse e depois fazem apenas uma revisão de conteúdo. No caso das Instituições parceiras, durante o processo de filiação ao portal são trocadas visitas, sempre com a presença de pelo menos um dos curadores, para que as Instituições se conheçam melhor, troquem experiências e sugiram temas e conjuntos fotográficos de seus acervos para a *Brasiliana*.

***Brasiliiana Fotográfica*: possíveis narrativas de um acervo**



Figura 16. Marc Ferrez. Avenida Central, atual avenida Rio Branco, na altura da rua do Ouvidor com rua Miguel Couto, 1906. Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles.²⁵⁶

Como vimos até aqui, a *Brasiliiana Fotográfica* é constituída basicamente a partir de um grande repositório digital *on-line*, formado por acervos de diferentes

256 Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliiana/handle/bras/2549>>. Acesso em: 02 set. 2018.

Instituições, que também chamamos de coleções, objetos fotográficos que um dia foram selecionados por alguém, dentre tantos outros que também poderiam ter sido, mas que não foram. Cada imagem possui maior ou menor riqueza de informações, que podem ser intrínsecas à própria fotografia, como ruas, praias, lagoas, monumentos e pessoas. Algumas delas conseguimos reconhecer até os dias de hoje, outras, apenas pelas pegadas deixadas na forma de legendas, anotações e carimbos. Registradas nelas temos trajetórias familiares, narradas desde o nascimento até a morte de alguns indivíduos, contadas nos tão conhecidos álbuns de família; de políticos ao longo do exercício de seus cargos, em reuniões, jantares, viagens, posses e inaugurações; das cidades, com suas transformações urbanas, demolições, aterros, aberturas de vias, festejos e cotidiano; e de anônimos, flagrados sem direito a identificação e licença.

Difícil pensar nessas possíveis narrativas sem lembrar de Walter Benjamin e de seu consagrado texto *O narrador*: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (1985), do qual faço uma leitura muito simples que vai ao encontro da leitura que faço das coleções reunidas na *Brasiliiana Fotográfica*. Ambos tratam do tempo – *O Narrador* e a *Brasiliiana* – das mudanças nas vidas das pessoas, do modo como o tempo e as circunstâncias podem ser percebidos diferentemente pelos diversos personagens dessas vidas, mas sempre tendo algum tipo de elo em comum, uma mensagem sem uma leitura direta, em aberto, com interpretações que podem variar,

sem conclusões definitivas. A *Brasiliana* tem como objeto fotografias que contam parte da trajetória do país ao longo de 100 anos, desde os primeiros experimentos fotográficos realizados no Brasil por Hercule Florence²⁵⁷, em 1833, no interior de São Paulo, até a década de 1930²⁵⁸.

257 [Joseph Nicéphore Niépce](http://www.madehow.com/inventorbios/69/Joseph-Nic-phore-Niepc.html) realizou a primeira fotografia de que se tem notícia em 1826 na França. Disponível em: < <http://www.madehow.com/inventorbios/69/Joseph-Nic-phore-Niepc.html>>. Acesso em: 07 nov. 2019.

258 Ver mais em Kossoy, 2006: *Hercule Florence: A descoberta isolada da fotografia no Brasil*.

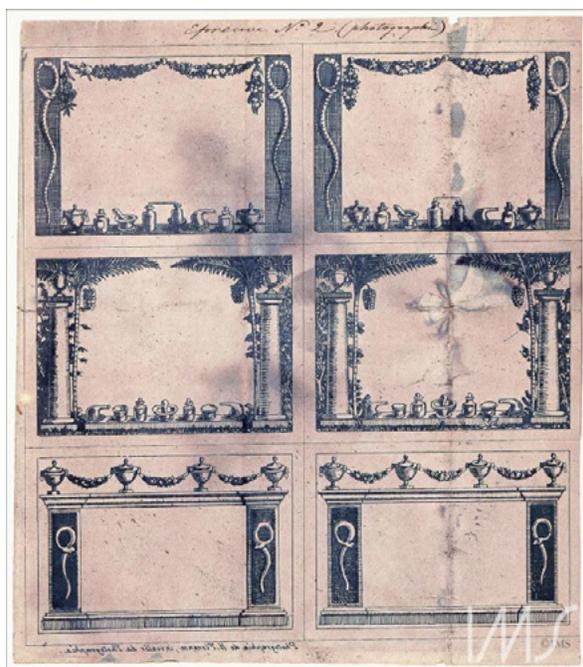


Figura 18. Hercule Florence. "Épreuve N°2 (photographie)". Fotografia: Conjunto de rótulos para frascos farmacêuticos. Campinas, SP, 1833. Acervo Instituto Moreira Salles.²⁵⁹

Tanto as técnicas fotográficas empregadas na época como grande parte do que foi retratado sofreu grandes transformações, pouco se manteve próximo ao que era. A linguagem fotográfica se renovou com cores e nuances, equipamentos leves, lentes potentes, celulares com câmeras, quase todos nós nos tornamos fotógrafos. As cidades mudaram, os hábitos e as próprias pessoas, mas

259 Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliانا/handle/bras/1777>>. Acesso em: 02 set. 2018.

sem significar “decadência” ou “modernidade”, como define o próprio Benjamin a propósito do “fim” da “arte de narrar”:

A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. Porém esse processo vem de longe. Nada seria mais tolo que ver nele um “sintoma de decadência” ou uma característica “moderna”. Na realidade, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas. (BENJAMIN, 1985, pg: 200-201)

Benjamin atribui ao romance e à imprensa o declínio do papel do narrador, ele destaca também nesse processo a ascensão dos meios de comunicação, privilegiando a informação e sua objetividade explicativa, em oposição à liberdade interpretativa da narração. É interessante notar que Anderson (2008) também coloca a imprensa e o romance em papel de destaque na promoção de mudanças no modo como as sociedades se veem e se relacionam. Para o autor, essa nova modalidade de impressão e comunicação contribuiu para a constituição dos Estados Nacionais e para o fortalecimento de suas respectivas identidades nacionais. Benjamin e Anderson têm visões diferentes deste fenômeno editorial, mas o consideram como responsável por mudanças significativas no modo como o mundo e os acontecimentos passam a ser interpretados e significados.

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. [...] O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação. (BENJAMIN, 1985, p. 203)

Tendo em mente o acervo da *Brasiliiana Fotográfica* é possível fazer a seguinte analogia com o pensamento de Benjamin: seu acervo contempla 100 anos de história, mas quantos estarão dispostos a percorrê-los, analisando as narrativas contidas nas fotografias, estabelecendo relações entre elas, encontrando continuidades e descontinuidades? Talvez ninguém esteja disposto a isso, mesmo o historiador mais dedicado; ele poderá fazê-lo, mas sempre por algum viés particular. Talvez essa seja uma tarefa para não ser empreendida. Mas seguindo com a analogia proposta e retomando o pensamento de Benjamin, que considera a crônica uma continuidade da narrativa e que destaca o papel preponderante das *short stories* no atual contexto informacional, cada conjunto de fotografias sobre um determinado tema, ou até mesmo uma única fotografia, pode contar uma pequena história ou uma crônica e isso é o que é feito semanalmente pela

jornalista Andrea Wanderley, que a partir das coleções da *Brasiliana Fotográfica* faz novas seleções de fotografias para serem lembradas mais uma vez.

Referências

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 9. ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Textos de Walter Benjamin. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

_____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). *De Volta a Luz: Fotografias Nunca Vistas do Imperador*. 1. ed. São Paulo: Banco Santos; Rio de Janeiro: FBN, 2003.

BRANCO, Sérgio. *Direitos autorais na internet e o uso de obras alheias*. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2007.

_____. *O domínio público no direito autoral brasileiro: uma obra em domínio público*. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2011.

ECO, Umberto. *Da impossibilidade de construir a carta do império em escala um por um*. In: _____. *O Segundo Diário Mínimo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1994.

ECO, Umberto. *Número zero*. Tradução de Ivone Benedetti. Rio de Janeiro: Editora Record, 1ed., 2015.

GUERRA, Claudia Bucceroni et al. A imagem fotográfica como documento: desideratos de Otlet. *Anais do X Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação*, ENANCIB, João Pessoa, UFPB, 2009. p. 16.

OTLET, Paul. L'Office international de bibliographie. In: OVERBERGH, Cyrille. *Le Mouvement scientifique en Belgique: 1830-1905*. v. 2. Bruxelas: Societé Belge de Librairie, 1908. p. 358-374. Disponível em: <<http://ia701200.us.archive.org/1/items/lemouvementscien02over/lemouvementscien02over.pdf>>. Acesso em: 13 jan. 2012.

_____. *Traité de documentation: le livre sur le livre, théorie et pratique*. França: Ed. Mundaneum, 1934.

_____; LA FONTAINE, Henri. Création d'un répertoire bibliographique universel: note préliminaire. In: *Bulletin de L'Institut International de Bibliographie*, La Haye, v. 1, n. 1, p. 15-38, 1895.

VILEM Flusser. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

Nota sobre a autora

Roberta Zanatta

Doutora em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Em dezembro de 2019, sob a orientação de Myrian Sepúlveda dos Santos, defendeu a tese O legado histórico nacional - memória, difusão e acesso: o caso da Brasileira Fotográfica. É coordenadora

do Núcleo de Catalogação e Indexação do Instituto Moreira Salles, desenvolvendo atividades ligadas à organização, gerenciamento e difusão de acervos fotográficos. Anteriormente, coordenou a área de Iconografia do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ) e integrou projetos envolvendo organização de acervos fotográficos na Casa de Oswaldo Cruz (COC-Fiocruz) e no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC-FGV).

REPRODUÇÃO FOTOGRÁFICA DIGITAL: UMA REFLEXÃO SOBRE A TRADUÇÃO DA PRATA AO PIXEL

Joanna Americano Castilho e Nrishinro Vallabha Das
Mahe | Núcleo de Digitalização do Instituto Moreira
Salles | Agosto de 2020

Ao pensar nos desafios para se alcançar uma representação digital de um original fotográfico, trabalhamos em duas frentes: os objetos reflexivos e os negativos em seus diversos formatos. Em ambos os casos, existe uma questão central referente à interpretação ou tradução desses objetos físicos para o meio digital, respeitando o máximo possível o trabalho do autor e as possibilidades materiais disponíveis à época. Para tanto, é necessária a atenção para diversas questões no processo de trabalho, tendo em mente a disponibilidade de recursos, tanto para a geração e processamento dos arquivos digitais, como para o armazenamento dos mesmos. Assim, precisamos de um ambiente de trabalho o mais controlado possível, com procedimentos reproduzíveis em escala, softwares adequados e equipamentos calibrados, para que, no

momento de tratar as imagens digitalmente, seja necessário o mínimo de ajustes pós-captura, garantindo um fluxo de trabalho dinâmico e que possa ser realizado por qualquer membro da equipe de captura e tratamento.

No caso dos objetos reflexivos, temos o produto final de época, que já é uma interpretação do negativo e pode ter, em maior ou menor grau, o desgaste do tempo — o que é, por si só, uma característica a ser preservada. Nesse caso, a tradução para o meio digital não passa pelos processos de interpretação do negativo para o positivo. Com uma estação de captura bem controlada, seguindo algumas diretrizes, como FADGI e Metamorfoze, podemos conseguir um arquivo que seja fidedigno ao original²⁶⁰.

Já no caso de originais negativos, a tradução da imagem para o meio digital requer a inversão para o positivo e algumas etapas a mais no processamento dos arquivos. Um negativo digitalizado com qualidade nos fornece uma possibilidade muito maior e mais detalhada de ajustes, por meio de softwares, do que seria possível fazer em uma ampliação analógica.

A partir de um arquivo digital, podemos trabalhar nas áreas de baixas e altas luzes, por exemplo, com

260 FADGI (Federal Agencies Digital Guidelines Initiative), um esforço colaborativo de agências governamentais norte-americanas e, Metamorfoze, uma parceria entre a Koninklijke Bibliotheek e o ministério da Educação, Cultura e Ciência holandês, são guias de boas práticas de digitalização.

FADGI: <http://www.digitizationguidelines.gov/> Acessado em 10 de agosto de 2020.

Metamorfoze: <https://www.metamorfoze.nl/english/digitization> Acessado em 10 de agosto de 2020.

muito mais facilidade e liberdade, se compararmos com as possibilidades da ampliação analógica. Embora no processo fotoquímico possamos usar técnicas, tais como mascarar algumas áreas para abrir as sombras ou “queimar” outras para “fechar” um pouco as altas luzes, sempre existe um limite para o aproveitamento ideal dos dois extremos e é preciso priorizar um ou outro. Nos arquivos digitalizados, dependendo da qualidade do equipamento e da metodologia de trabalho utilizada na captura, é possível obter muito mais informações, tanto nas altas, quanto nas baixas luzes e, ao levarmos o arquivo para um software de tratamento, é possível recuperar essas informações muito facilmente. O problema é que, ao usarmos toda a potencialidade do arquivo digital, corremos o risco de fazer uma tradução do negativo que não era possível de ser feita pelos processos fotoquímicos da época, causando uma descaracterização do material e a consequente apresentação de imagens descontextualizadas ou anacrônicas.

Assim, ao se trabalhar com negativos digitalizados, é preciso certo conhecimento dos processos históricos específicos de cada objeto, bem como das linguagens do acervo a ser digitalizado, que podem variar conforme os movimentos artísticos de uma época, a estética de cada fotógrafo ou as técnicas fotográficas empregadas. Não podemos interpretar da mesma forma, por exemplo, uma imagem obtida a partir de negativos em vidro, sejam eles de colódio/prata (colódio úmido) ou de gelatina/prata (placa seca), como interpretamos os negativos de

base flexível gelatina e prata. Mais do que os próprios negativos, que apresentam variações de contraste e nitidez diferentes, as técnicas de reprodução comumente utilizadas nesses processos também são bastante variadas. Os principais materiais utilizados na segunda metade do século XIX e que foram responsáveis por um grande salto na fotografia eram os negativos em vidro, inicialmente de colódio/prata e posteriormente de gelatina e prata, sendo reproduzidos em papel albuminado (sensibilizado também com sais de prata).

Mais ainda, sabemos que os negativos em vidro eram reproduzidos por contato e exposto à luz solar direta entre 10 a 15 minutos²⁶¹ (não era utilizada a ampliação de negativos na época) em papel albuminado, portanto a cópia era exatamente do mesmo tamanho das placas de vidro. As imagens reproduzidas no material apresentavam um tom marrom-púrpura, devido à utilização da prata fotolítica e à viragem a ouro, procedimento realizado para finalizar o processo. As fotografias em papel albuminado de época que vemos hoje em dia trazem algumas características resultantes da deterioração ao longo do tempo, como amarelamento e esmaecimento.

Com o advento do negativo de base flexível, no final do século XIX, sensibilizado com gelatina e prata — nesse caso, a prata filamental, com maior sensibilidade à luz e

261 Disponível em: <https://cool.culturalheritage.org/albumen/library/monographs/reilly/chap7.html#:~:text=An%20average%20exposure%20time%20of,%20BD%20hour%20to%20several%20days> Acessado em 10 de agosto de 2020.

mais estável — o processo de fotografar se tornou mais dinâmico e se popularizou. As formas de reproduzir o negativo também avançaram, possibilitando sua ampliação em papel emulsionado, também com gelatina e prata. Isso permitiu, ao longo dos anos, obter resultados mais variados, tanto na captura, quanto no processamento fotoquímico, ampliando a relação, por exemplo, de contraste nas imagens. Junta-se a tudo isso o desenvolvimento da cor na fotografia, na primeira metade do século XX, que acrescentou novas possibilidades estéticas. Assim, as variáveis de interpretação a partir de um negativo — ou mesmo de um positivo — foram ampliadas.

Desde o início da fotografia, diversos movimentos fotográficos com estéticas diferentes surgiram; além disso, cada fotógrafo desenvolveu sua forma particular de construir uma imagem, desde a captura, até sua representação final e, quando trabalhamos nesse vasto material, é preciso estar, atento a esses movimentos, buscando referências históricas nas cópias deixadas pelos autores e nas possibilidades técnicas disponíveis à época para ampliação ou exibição de suas imagens.

Podemos citar como exemplos no que se refere ao tratamento de fotografias de um determinado contexto histórico — levando em conta o material, as possibilidades técnicas e estéticas de uma época —, dois livros com imagens do fotógrafo Marc Ferrez, produzidos pelo Instituto Moreira Salles. Na publicação “Marc Ferrez: território e imagem” são apresentadas, em sua grande maioria, reproduções fac-similares de cópias originais

em albumina/prata e colódio/prata. Portanto, foram mantidas suas características originais, como tonalidades amareladas, esmaecimento, baixo contraste e poucos retoques, restringidos apenas às sujeiras mais aparentes para possibilitar uma melhor visualização da imagem.

Já a publicação “Rio, de Marc Ferrez” foi feita com base nos negativos em vidro produzidos pelo autor. Depois de capturados digitalmente, passaram pelo processo de positivação e por tratamento digital, a fim de se conseguir uma estética mais próxima de uma albumina produzida na época.

Referências

Diagnóstico de conservação de fotográfica no Brasil / Organização de Clara Mosciaro. – Rio de Janeiro, Funarte, 2009.

RIO, de Marc Ferrez / Organização de Sergio Burgi. – São Paulo: IMS; Göttingen: Steidl, 2015.

Marc Ferrez: território e imagem / Organização de Sergio Burgi. – São Paulo: IMS, 2019

ROUILLE, André. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Senac, 2009.

Nota sobre os autores

Joanna Americano Castilho

Fotógrafa, especializada em digitalização de acervos fotográficos, tratamento digital de imagens e impressões fine-art. Atua desde 2002 no campo da fotografia e arte contemporânea, com produção de impressões, exposições, livros de arte e acervos digitais. Atualmente é coordenadora do Núcleo de Digitalização do Instituto Moreira Salles - IMS.

Nrishinro Vallabha Das Mahe

Fotógrafo e graduado em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo. Direcionou sua formação para a área de Antropologia, com ênfase em Antropologia Visual/ Fotografia. Atualmente integra o Núcleo de Digitalização do Instituto Moreira Salles.

DIGITALIZAÇÃO DE NEGATIVOS PRETO E BRANCO NO FORMATO 35mm²⁶², COM SISTEMA *FILMTOASTER* E CÂMERA²⁶³ NIKON D850 COM OBJETIVA MACRO DE 60mm

**Negativos pertencentes a coleção
Mário Cravo Neto/ IMS**

Joanna Americano Castilho, Reginaldo Carvalho
da Silva Junior, Anna Carolina Rocha | Núcleo de
Digitalização do Instituto Moreira Salles | Agosto de
2020

O Núcleo de Digitalização do Instituto Moreira Salles,
com o objetivo de contribuir para a expansão do co-
nhecimento de boas práticas de digitalização, produziu

262 O termo original era formato 135, porém como o filme possui 35mm, ficou assim popularmente conhecido.

263 A forma lusitana clássica correta, seria câmara. Porém, “câmera”, apesar de ser um brasileirismo influenciado pelo inglês camera, já está usualmente em nosso vocabulário.

este documento que apresenta um estudo de caso da digitalização de negativos no formato 35mm, em suporte de base flexível transparente, contidos na coleção do fotógrafo Mario Cravo Neto.

“Fotógrafo, desenhista, escultor e cineasta, o baiano Mario Cravo Neto²⁶⁴ (1947-2009) (...) possui obras em diversas coleções de fotografia e de arte contemporânea, de Instituições como o MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova York), o Stedelijk Museum, em Amsterdã, o Museo Reina Sofía, em Madri. Parte do acervo do artista – cerca de 100 mil imagens – está desde 2015 sob a guarda do Instituto Moreira Salles, em regime de comodato.”

Este documento foi escrito e elaborado pelo operador responsável do ponto de digitalização Sistema *Film-Toaster* Reginaldo Carvalho da Silva Junior com colaboração da estagiária Anna Carolina Rocha e sob orientação e supervisão da coordenadora do Núcleo de Digitalização, tratamento de imagem e impressão digital do IMS, Joana Americana Castilho. O estudo de caso foi realizado no primeiro semestre de 2019, onde foram digitalizados 18 mil negativos no formato 35mm, encontrados em guarda no Instituto Moreira Salles situado na Gávea, Rio de Janeiro, utilizando o Sistema *FilmToaster* e as capturas com a câmera Nikon D850.

Especificaremos os equipamentos necessários e

264 Citação retirada do portal IMS. *Sobre Mario Cravo Neto*. Disponível em: <<https://ims.com.br/2020/03/02/mario-cravo-neto-mais-informacoes>>. Acessado em 10 de agosto de 2020.

utilizados para este tipo de digitalização, o funcionamento do sistema em conjunto com as metodologias praticadas para digitalização de negativos: a rotina adotada pelos dois integrantes do Núcleo de Digitalização responsáveis pela digitalização deste ponto de captura, a fim de otimizar o tempo de trabalho; desafios do cotidiano; organização do espaço de trabalho e resultados obtidos. A missão desta digitalização consiste em capturar individualmente cada fotograma e adicionar seu código de posição dentro de cada *Print File*²⁶⁵, tal como realizar os ajustes necessários para sua difusão, tópicos que serão visualizados mais à frente neste estudo de caso.

O processo descrito neste documento contribui para a digitalização de negativos na aplicabilidade de técnica de captura, utilizando recursos de automatização de tarefas e ferramentas dentro do software *Capture One Pro*. Além disso, destacamos que a digitalização dos acervos e sua disponibilização ampliam a disseminação e o acesso público ao patrimônio fotográfico da Instituição.

Panorama geral dos equipamentos

Sistema *FilmToaster*²⁶⁶: Equipamento que consiste em uma caixa projetada para reprodução digital com luz

265 *Print File* é uma marca de produtos para armazenamento fotográfico. O porta-negativos dessa marca foi amplamente utilizado e, por conta disso, a marca virou sinônimo do produto.

266 Site oficial da empresa fabricante do Sistema *FilmToaster*: <http://www.filmtoas->

controlada. O sistema contém painel de led acoplado em sua base que ilumina o negativo a ser digitalizado; o Sistema *FilmToaster* utiliza *holders*, assim como scanners²⁶⁷ em que os negativos são capturados de forma individualizada. O Sistema *FilmToaster* é capaz de digitalizar negativos e cromos de diversos formatos como: 6x6, 6x7, 6x9, 6x4,5, 4x5, 35mm em tiras e 35mm montados em moldura, em nosso caso específico trataremos somente da digitalização de negativos no formato 35mm em tiras. O custo-benefício do Sistema *FilmToaster* é bastante atrativo, pela sua praticidade, ou seja, alta produtividade com qualidade, mobilidade e sua aquisição tem menor custo em comparação a equipamentos mais seletos para a digitalização de iluminação aberta e scanners de alta resolução.

Câmera e objetiva: Utilizamos juntamente com o Sistema *FilmToaster* a câmera Nikon D850 com objetiva Nikon AF-S Micro-Nikkor 60mm f/2.8 G ED, com sensor CMOS *full-frame*. A montagem da câmera no sistema *FilmToaster* é feita através de anéis extensores, que a mantém fixa e paralela ao original.

Uma singularidade da captura por câmera é que possibilita uma maior velocidade de produção por

ter.photography

267 A forma abreviada do termo inglês *scanner* seria “escâner”. Porém este estrangeirismo já foi incorporado à Língua Portuguesa, conforme Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa da Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <https://www.academia.org.br/nossa-lingua/busca-no-vocabulario>. Acessado em 14 de agosto de 2020.

trabalhar com cliques (não por varredura, scanners) e geram arquivos *RAW*. É possível trabalhar no Sistema *FilmToaster* com outras câmeras e objetivas (para isso deve-se consultar o fabricante do equipamento *FilmToaster* para averiguar questões de compatibilidade).

Hardwares

Computadores: Temos à disposição, dois computadores, um na plataforma Windows do qual se conecta ao Sistema *FilmToaster* e a câmera; E outro na plataforma macOS utilizado para fluxo de ajuste e processamento, tal como revisão de arquivos processados e envio de arquivos as suas destinações finais;

Monitores: Trabalhamos com dois monitores de vinte quatro polegadas da marca EIZO, salientamos aqui a importância da utilização de monitores que podem ser calibrados por uso do espectrofotômetro; no primeiro monitor da EIZO modelo CG243W, que se encontra na plataforma Windows visualizamos as ferramentas principais dos softwares que utilizamos e no segundo monitor EIZO modelo CG247X localizado na plataforma macOS processamos as imagens já capturadas. Nossos monitores de apoio, da marca Dell, são utilizados para auxiliar no posicionamento e enquadramento de imagem do fotograma a ser digitalizado pela câmera, bem como para organização de arquivos e sessões, são modelos básicos e não contemplam calibração de monitor.

Softwares

Capture One Pro 11: Programa principal utilizado para a digitalização, este software nos auxilia em todos os aspectos relacionados à captura, ajustes, automatização de ferramentas e processamento de arquivos;

Adobe Bridge CC 2020: Programa utilizado para gerenciamento de arquivos, que nos possibilita controlar o fluxo de arquivo após o processamento realizado no *Capture One Pro*;

Adobe Photoshop CC 2020: Programa utilizado, quando necessário, para aplicação de ajuste após o fluxo de processamento realizado no *Capture One Pro*.

Observação: Todos os programas aqui utilizados têm a possibilidade do uso de forma gratuita para testes.

Descrição dos equipamentos utilizados para captura e processamento no Sistema *FilmToaster* com câmera Nikon D850 e objetiva macro de 60mm



Figura 1. Visão geral dos equipamentos utilizados para a reprodução digital, organização do espaço de trabalho.



Figura 2. Visualização do Sistema *FilmToaster*



Figura 3. Visualização do *Holder* para formato 35mm do Sistema *FilmToaster*. Retirado do site <http://www.filmtoaster.photography>

Hardwares

- Câmera Nikon D850 com carregador e duas baterias modelo EN-EL15a;

- Objetiva Nikon AF-S Micro-Nikkor 60mm f/2.8 G ED;
- Sistema *FilmToaster* com *Holder* para formato 35mm;
- Computador com plataforma Windows, com dois monitores (EIZO CG243W e Dell);
- Computador plataforma macOS, com dois monitores (EIZO CG247X e Dell);
- Espectrofotômetro marca X-Rite modelo I1 Pro.

Softwares

- *Phase One Capture One Pro versão 11;*
- *Adobe Bridge CC 2020;*
- *Adobe Photoshop CC 2020.*

Materiais de apoio

- Base feita de papel *passepapier*;
- Lupa 10x;
- Luvas de pano ou nitrílica;
- Mesa de luz avulsa;
- Nível de bolha;
- Soprador;
- Tecido não abrasivo - marca *Pec Pad*;
- Planilha de controle de produção diária.

Operadores e turnos



Figura 4. Demonstração da possibilidade de fluxo com dois operadores em revezamento. Visualização das plataformas de trabalho, Windows e macOs.

Dado o volume do acervo e para um melhor aproveitamento do tempo operacional dos colaboradores, foram delegados dois operadores se organizando em forma de turnos, cada um com a sua própria sessão²⁶⁸ (que será abordado mais a frente) dentro do software *Capture One Pro*.

O operador 01 na parte da manhã deve realizar as capturas, fazendo uso do Sistema *FilmToaster*, que, em

268 Sessão (*Sessions*) - Pastas modulares existentes dentro do *Capture One Pro*, nela são gerados arquivos de banco de dados, que se encontram armazenados automaticamente para carregar configurações pré-definidas da sessão. As pastas modulares permitem armazenar todos os arquivos de um projeto.

nosso caso, fica conectado na plataforma Windows. Na parte da tarde, utilizando o computador na plataforma macOS, o mesmo operador irá fazer todo o fluxo de processamento de arquivos, que consiste em diversos tipos de ajustes e revisão do trabalho executado no turno da manhã, utilizando os softwares necessários. Ao final do expediente o operador deve atualizar a planilha de controle de produção anotando o quantitativo de suas capturas e processamentos do dia.

O operador 02 na parte da tarde irá realizar as capturas, fazendo o uso do Sistema *FilmToaster*. O processamento dos arquivos capturados por esse operador, será realizado na manhã do dia seguinte. Na parte da manhã, o operador 02, utilizando o computador na plataforma macOS, irá realizar todo o fluxo de processamento de arquivos, que consiste em diversos tipos de ajustes e revisão do trabalho executado no turno da tarde do dia anterior, utilizando os softwares necessários. Ao final do expediente o operador deve atualizar a planilha de controle de produção anotando o quantitativo de suas capturas e processamentos do dia.

Observação: A quantidade de arquivos por sessão deverá ser controlada pelos operadores. Em nosso fluxo de trabalho finalizamos cada sessão com cerca de quinhentos²⁶⁹ arquivos e criamos uma nova sessão para dar

269 Este número foi definido pelos colaboradores juntamente ao Núcleo de Digitalização pois melhor se encaixa para o andamento de todas as etapas da digitalização, sobretudo na execução na etapa de revisão, ver tópico 10.

continuidade à digitalização e ao processamento.

Essa dinâmica maximiza o tempo de captura diário, já que o Sistema *FilmToaster* em conjunto com a câmera sempre estarão digitalizando os originais, e o fato do operador que fez a captura do original, ajustar e processar a imagem, otimiza ainda mais o fluxo.

Há possibilidade de simplificar o trabalho com somente um operador e uma plataforma, todavia o volume de produção será mais restrito e lento.

Quantitativos por dia, mês, semestre e ano

O número de produção das capturas e processamentos mencionados abaixo tem como base o fluxo de trabalho aplicado ao ponto de digitalização *FilmToaster* no ano de 2019. Infelizmente, em decorrência da pandemia COVID-19, ficamos impossibilitados de apresentar os valores atualizados do ano de 2020.

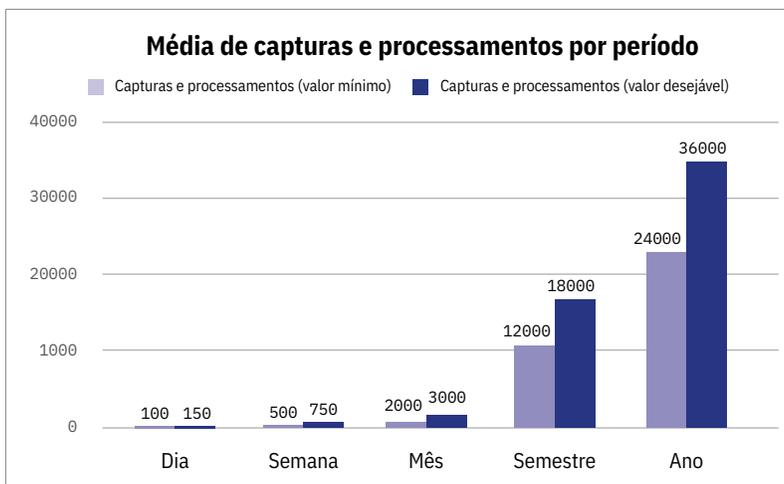


Figura 5. Gráfico apresentando a média de capturas e processamentos por período realizados no ano de 2019 no ponto de captura do Sistema *FilmToaster*

Estes valores levaram em consideração dois estagiários trabalhando por tempo integral, seis horas por dia, com fluxo de trabalho por revezamento. No ano de 2020 tivemos a atualização no uso do Sistema *FilmToaster*, passando a ser um funcionário em tempo integral de oito horas e uma estagiária em tempo integral por seis horas.

Como o material do acervo é organizado para a digitalização

Os negativos são encaminhados para a equipe de digitalização pela equipe do Núcleo de Conservação e Preservação, que é responsável pela organização, higienização e acondicionamento dos acervos. Os *Print File*

dos negativos em formato 35mm já possuem códigos embutidos no *Print File* e são acondicionados dentro de caixas específicas nomeadas de acordo com a coleção, conforme as figuras 6 e 7.



Figura 6. Acondicionamento realizado pela equipe de conservação e preservação.



Figura 7. As capturas individualizadas dos fotogramas contidos no *Print File* seguem a ordem da esquerda para direita, de cima para baixo.

Exemplo: Iremos capturar o *Print File* **P0100001**

- **Vermelho:** Código da Coleção Mario Cravo Neto
- **Azul:** Numeração respectiva do *Print File*

Como iniciamos a partir do primeiro fotograma contido no *Print File*, teremos o código: **P0100001**01.

Capturando o segundo fotograma: **P0100001**02.

Capturando o terceiro fotograma: **P0100001**03 e assim por diante até finalizar a quantidade de fotogramas contidos dentro do *Print File*.

Quantidade de caracteres: A quantidade de caracteres da numeração do *Print File* é calculada com base no volume total do acervo a ser digitalizado. Em nosso exemplo, a numeração do *Print File*, em azul consiste em quatro dígitos, começando em 0001 e podendo ir até 9999. Cada *Print File* tem seu próprio código e devemos segui-los.



Figura 8. Códigos predefinidos pela equipe de conservação e preservação, cada *Print File* possui seu código específico. Observamos a recomendação do fabricante do *Print File* de sempre inserir a emulsão do negativo com o lado para baixo (*Insert Emulsion Side Down*).

Como iniciamos os procedimentos de captura (local: plataforma Windows)



Figura 9. Ponto de digitalização em uso. Plataforma Windows conectada ao Sistema *FilmToaster*.

É importante a disposição de materiais próximos ao operador, visando proporcionar o manuseio seguro dos originais, assim como uma menor fadiga física do operador e maior produtividade. A consistência de se manter o padrão e organização dentro do fluxo de trabalho é fundamental para não haver diferença e erros de digitalização dentro da coleção.

Montagem do Sistema de Digitalização

Montamos a câmera na caixa de reprodução *FilmToaster* e ligamos seu painel de LED. Neste ponto, verificamos periodicamente o paralelismo entre a câmera e o

Sistema *FilmToaster* e a validade da calibração do monitor EIZO.

Observação: É necessário ter sempre uma bateria reserva (backup) para a câmera, que dura em média quatro horas cada, em uso contínuo.

Ao verificarmos o paralelismo entre a câmera e o Sistema *FilmToaster*, com o nível bolha, aferimos primeiramente sem a câmera instalada no Sistema. Os pontos de aferição são: o plano da superfície do Sistema *FilmToaster* e o *holder* inserido no sistema. Após realizado a aferição sem a câmera, instalamos a câmera D850 no Sistema *FilmToaster* e aferimos o posicionando no LCD da câmera, com o nível bolha. O posicionamento da bolha deve ser igual a todas as posições das aferições realizadas.



Figura 10. Verificação de paralelismo, com auxílio de nível bolha.

Organização do espaço de trabalho

Colocamos as luvas de pano e colocamos o papel *passerpartout* nos locais em que utilizaremos para repousar os originais. Evitar o contato do original diretamente com a superfície da mesa, e ter a disponibilidade da troca deste suporte de papel sempre que necessário é importante para minimizar quaisquer questões de sujeira e integridade do original.

Criação de sessão no software *Capture One Pro*

Para planejar e trabalhar com o fluxo de digitalização de imagens é necessário ter à disposição espaço livre de armazenamento.

Consideramos aqui necessário o espaço livre de armazenamento de disco rígido em servidor, se encontrar próximo ou igual a casa dos terabytes, devido ao tamanho dos arquivos gerados, e as possibilidades de fluxo de processamento das derivadas. Iniciamos o computador, criamos uma sessão de captura no programa *Capture One Pro*.

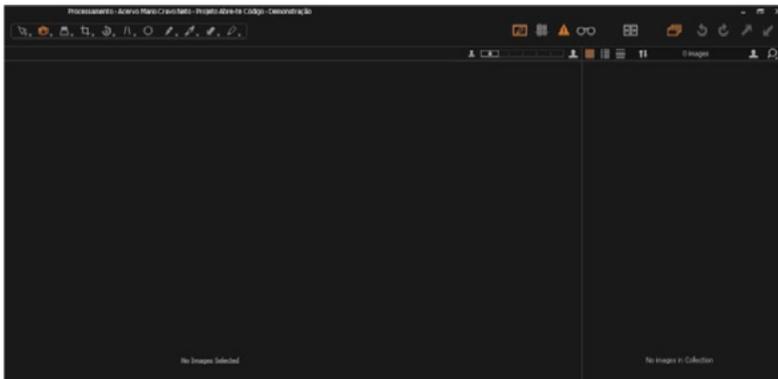


Figura 11. Visualização da Interface do *Capture One Pro* e suas ferramentas no momento da criação da sessão.

- Pasta *Capture*: É para onde vão todas as capturas efetuadas na digitalização;
- Pasta *Output*: Local onde se destinarão os arquivos após o processamento;

- Pasta *Selects*: Pasta do qual podemos mover arquivos selecionados, neste caso pode ser utilizado para separar imagens com algum tipo de questão do resto das imagens da sessão;
- Pasta *Trash*: Local onde se destinarão as imagens descartadas da sessão.

| Nome | Data de modificaç... | Tipo | Tamanho |
|--|----------------------|----------------------|---------|
| Capture | 01/06/2020 18:54 | Pasta de arquivos | |
| Output | 01/06/2020 18:54 | Pasta de arquivos | |
| Selects | 01/06/2020 18:54 | Pasta de arquivos | |
| Trash | 01/06/2020 18:54 | Pasta de arquivos | |
| Processamento - Acevo Mario Cravo Neto - Projeto Abre-te Código - Demonstração | 02/06/2020 19:02 | Capture One Sessi... | 460 KB |

Figura 12. Estrutura de pastas geradas automaticamente após a criação de sessão no *Capture One Pro*.

Neste estudo de caso específico as derivadas geradas serão: *NEF* (*RAW* proprietário Nikon), *DNG* (*RAW* aberto/livre) e *JPEG* (No tópico 10 explicaremos como). A destinação final dos arquivos processados somente ocorrerá ao final de todas as etapas da digitalização, ajuste e processamento. Esse tópico será visto mais adiante no tópico 10.

Captura para visualização das configurações de sessão e câmera

Ligamos a câmera ao computador plataforma Windows via USB, realizamos uma captura genérica dentro do *Capture One Pro* para visualização das configurações da

interface e assim habilitar o acesso a todas as configurações da câmera no computador através do software. Importante: antes de iniciar de fato a captura dos fotogramas do *Print File* da coleção Mario Cravo Neto, devemos deletar o arquivo *NEF* gerado para esta visualização.

As configurações de câmera e suas configurações para este projeto são:

- Modo de captura: Manual;
- Foco: Preferencialmente Automático. (Podemos também fazer uso da ferramenta *Live View Focus Meter* existente no *Capture One Pro* para foco manual, quando há questões de abaulamento²⁷⁰ no original);
- Balanço de branco: Manual – 5400K. (Levamos em consideração a temperatura de cor produzida pela mesa de luz da *FilmToaster*, cálculo a partir da medição de luz utilizando espectrofotômetro);
- Modo de medição: Média ponderada ao centro;
- ISO: 100;
- Diafragma: f/11;
- Velocidade do obturador: Varia conforme as informações do histograma do fotograma a ser digitalizado. O uso da ferramenta *Exposure Warning* como ferramenta auxiliar é válida e será pontuada mais à frente neste estudo de caso;

270 Neste texto, entendemos por abaulamento o filme que se apresente curvo.

- Flash: Não utilizamos. Contamos com a luz contínua do painel de *LED* do Sistema *FilmToaster*;
- Modo de acionamento / timer interno: Disparo único;
- Formato de arquivo matriz gerado: *NEF*

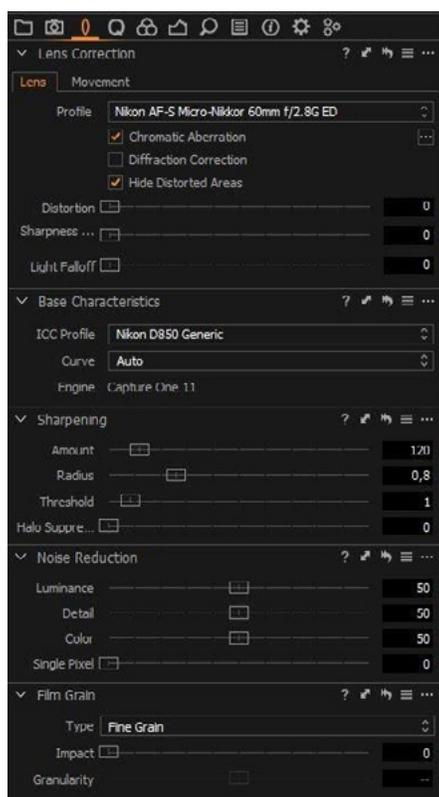


Figura 13. Configurações gerais da sessão utilizadas para digitalização deste projeto.

Manuseio dos originais para captura

Retiramos o *Print File* de sua posição da caixa que o acondiciona, anotamos sua posição de origem dentro da caixa; retiramos a tira 35mm a ser capturada do *Print File* e inserimos no *holder* em uma das duas posições, a outra vedamos para não haver vazamento de luz²⁷¹, não utilizamos os dois slots do *holder* para não haver manuseio físico da câmera. É preciso muita atenção²⁷² para que o encaixe seja perfeito dentro das divisórias e contemple o máximo possível da imagem pois devido a construção do *holder*, podem ocorrer casos em que há uma leve perda de informação nas arestas de cada fotograma; inserimos a base do negativo para cima e a emulsão para baixo.

271 Caso não haja vedação do holder, a luz intensa oriunda do painel de led do Sistema *FilmToaster* que não faz parte da formação da imagem, irá atingir a frente da objetiva podendo ocasionar aberração óptica *flare*, causando manchas de luz em formas geométricas e alteração no contraste na imagem afetada.

272 Caso ocorra alguma percepção de abaulamento ou fragilidade do material a ser digitalizado, deve-se comunicar imediatamente à equipe de conservação e preservação para estudo da melhor forma de digitalização, preservando a integridade do original.



Figura 14. Visualização de posicionamento da tira facilitada pela mesa de luz auxiliar.

Verificamos o posicionamento da tira 35mm dentro das divisórias do *holder*. Aqui utilizamos, se necessário, o soprador, o tecido não abrasivo *Pec Pad* e lupa 10x com a ajuda da mesa de luz auxiliar, para retirar qualquer sujidade existente que possa comprometer a captura do original.

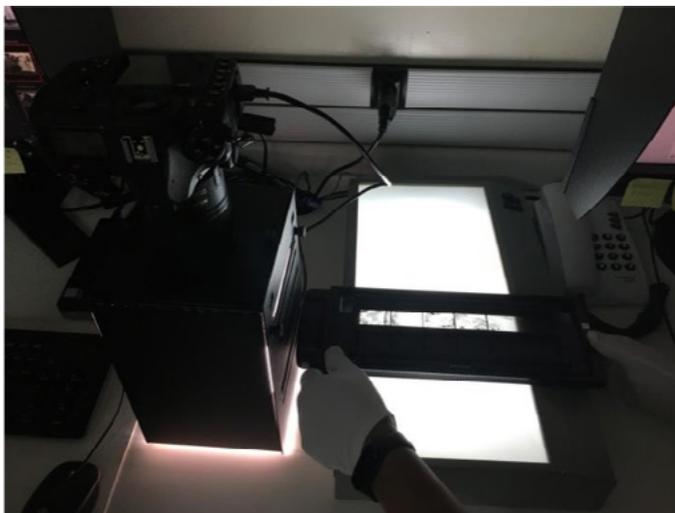


Figura 15. Verificação do posicionamento da tira 35mm dentro das divisórias do *holder* 35mm.

Inserimos o *holder* na *FilmToaster* e visualizamos o enquadramento em nosso monitor auxiliar Dell utilizando a ferramenta *Live View* do software de captura *Capture One Pro*, o que nos proporciona visualizar o original sem ajustes e posicioná-lo corretamente em relação à câmera em enquadramento de imagem.

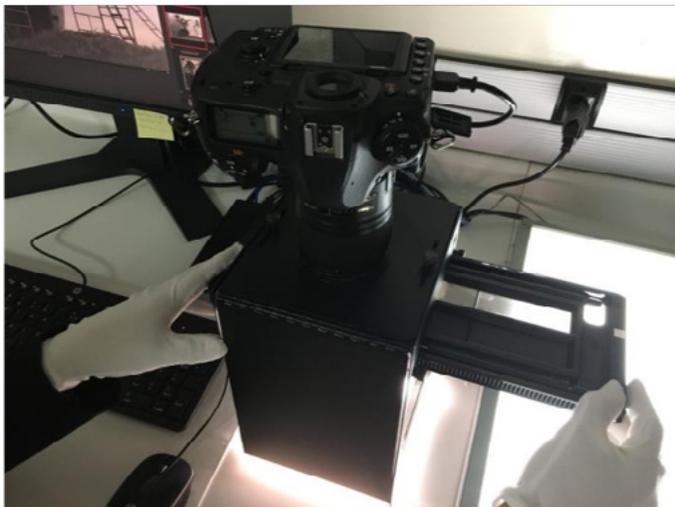


Figura 16. Inserção do *holder* com a tira 35mm no Sistema *FilmToaster*.

Enquadramento de imagem utilizando linhas guias

Neste passo aplicamos linhas guias no limite da imagem capturada dentro da sessão via ferramenta *Live View*, com isso as próximas capturas serão realizadas no mesmo enquadramento de imagem, isso facilitará ao realizarmos o corte (*crop*) nas imagens da sessão, tal como realizar uma captura com o alinhamento correto. O *crop* é realizado pois se faz necessário somente a visualização da imagem positivada sem as bordas (que são oriundas da mesa de luz do Sistema *FilmToaster*. Observar na figura 17 as sobras em preto em volta da imagem).

A ferramenta *auto-crop* está indisponível na versão

Capture One Pro; O *auto-crop* se encontra unicamente disponível na versão *Capture One CH*, entretanto, essa versão processa apenas arquivos *IIQ* (*RAW* proprietário da *Phase One*).



Figura 17. Visão do original sem ajustes via ferramenta *Live View* dentro da sessão do *Capture One Pro*, com as linhas guias aplicadas.

A figura 17 ilustra visualmente, como a combinação da câmera e objetiva instaladas no Sistema *FilmToaster*, geram arquivos de alta resolução para os formatos 35mm, pois o sensor da câmera que é *full-frame*²⁷³ tem uma proporção equivalente ao do negativo 35mm, gerando um aproveitamento de enquadro de quase cem

²⁷³ *Full-frame* é uma abreviação para um formato de sensor de imagem que tem o mesmo tamanho do filme analógico (35mm), o que permite captar mais luz através de um número ISO mais alto. O tamanho da imagem gerada pelo *full-frame* também será maior.

por cento do sensor da câmera, magnificação 1:1.

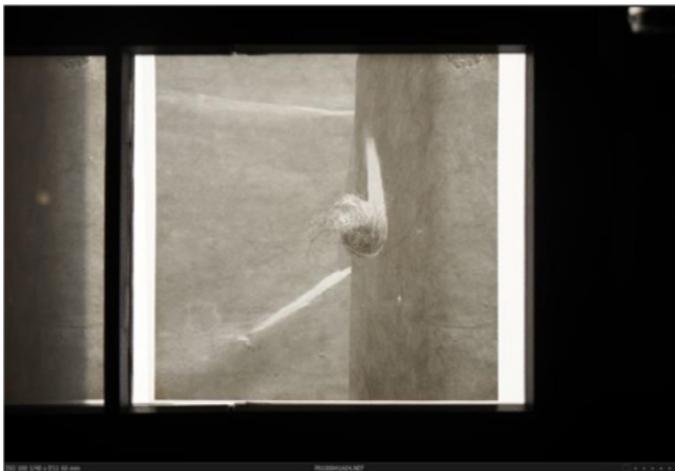


Figura 18. Visão do original sem ajustes via ferramenta Live View, do *Capture One Pro*, no formato 6x6.

Ao capturarmos um original de formato 6x6, a combinação entre os sistemas (câmera, objetiva e *Film-Toaster*), não se mostra tão eficaz como o caso do formato 35mm do original em relação ao aproveitamento do sensor *full-frame* da câmera D850, na figura 18 visualizamos uma efetiva diferença de magnificação e aproveitamento no enquadro da imagem.

Configurar a automatização da inserção de dois dígitos a partir do código matriz do *Print File*

Antes de capturar, devemos configurar a opção *Next Capture Naming*, dentro do *Capture One Pro*: Colocando o

código matriz do *Print File* que será digitalizado de forma a individualizar seus fotogramas, ao mudar de *Print File* o código matriz deve ser alterado manualmente.

Como falado anteriormente, adicionaremos dois dígitos ao final deste código matriz com a ferramenta *2 Digit Counter* (Contador de Dígitos). Para habilitar essa opção deve-se clicar nos três pontos sinalizados pelo quadrado laranja que abrirá a opção *Naming Format* (Formato de Nomeação) e nela devemos somente arrastar a opção desejada ao campo *Format*.

Observação: Neste caso será digitalizado o *Print File* com o código P0100789, que totaliza em seu conjunto 30 fotogramas. Com isso automaticamente serão adicionados dois dígitos finais de forma crescente ao final de cada captura, ao terminarmos de capturar o referido *Print File* devemos *resetar* a contagem do *2 Digit Counter*, com isso retornará ao valor inicial de dois dígitos 01 possibilitando a captura de valor correto do *Print File* seguinte a ser digitalizado.

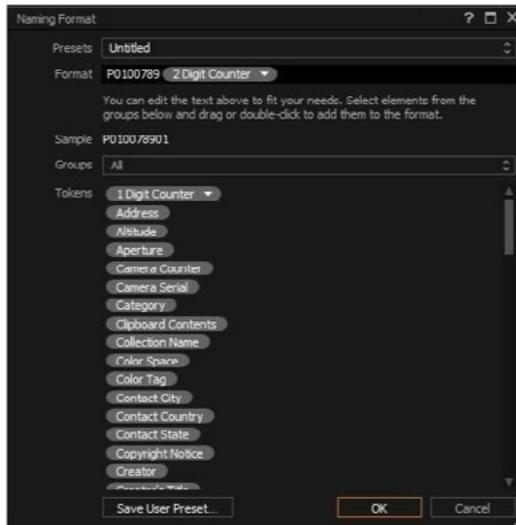


Figura 19. Código matriz do *Print File* e a ferramenta automatizada de nomeação *2 Digit Counter*, entretanto, há uma gama de automações que podem ser aplicadas na nomeação dos arquivos de acordo com código definido. O resultado final da configuração desejada pode ser observado no campo *Sample*.

Configurar a aplicação de pré-ajuste automático no arquivo

Devemos configurar a ferramenta *Next Capture Adjustments* que determinará se a captura carregará algum tipo de ajuste predefinido. Selecionamos o estilo (*Style*²⁷⁴)

274 Para visualizar a criação de estilos dentro do *Capture One*. Existem variados tutoriais que ensinam a utilização da ferramenta na internet. *How to Create Your Own Capture One Styles*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Bx1e0P->

predefinido para este fluxo de digitalização. Neste caso, escolhemos o estilo Mario Cravo Neto - Ajuste Inicial. Esse ajuste contempla as alterações de saturação, níveis, curva e corte da imagem. O passo para criação de estilo será demonstrado ao final do tópico 8.2 pois, para configurar e realizar ajustes nas ferramentas, deve-se ter uma captura realizada dentro da sessão.

Todas as alterações ocorrem automaticamente no ato da captura e serão definitivamente aplicadas ao arquivo *JPEG* após o processamento; a imagem será dessaturada (ferramenta *Saturation*), pois se tratam de imagens em escala de cinza; positivada (inverter a ferramenta *Levels*), pois em sua forma original se encontram em forma de negativo; haverá aplicação de curva de contraste (ferramenta *Curve*) para aproximar o ajuste da imagem à linguagem do fotógrafo e haverá corte (ferramenta *crop*) no limite da imagem para uma melhor visualização de informação no histograma e imagem.

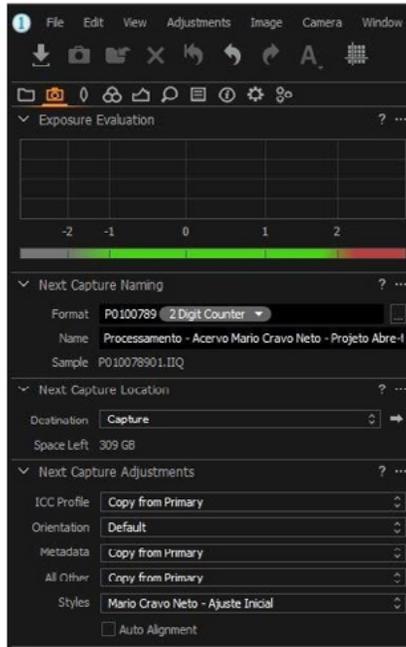


Figura 20. Visualização das ferramentas da sessão.

Observamos a ferramenta *Next Capture Naming* configurada com código matriz e aplicação de dois dígitos ao fim do código. A ferramenta *Next Capture Location* é automaticamente configurada para a pasta *Capture*, entretanto pode ser alterada. A ferramenta *Next Capture Adjustments* deverá ser configurada para embutir o estilo Mario Cravo Neto - Ajuste inicial automaticamente nas imagens. Configuramos também as opções de menu: *ICC Profile*, *Metadata* e *All Others* selecionando a opção *Copy from Primary*, a opção *Orientation* podemos deixar como padrão (*Default*).

A Captura: do primeiro fotograma da sessão ao último (local: plataforma Windows)

Captura do primeiro fotograma

Para realizar a primeira captura é fundamental a verificação inicial de enquadramento de captura da sessão condizente com o estilo criado²⁷⁵, para não haver erros de posicionamento no *crop* (corte) no limite da imagem do negativo 35mm.

Realizamos a captura do primeiro fotograma; os pré-ajustes de inversão para positivo necessários são aplicados automaticamente a partir da criação de um estilo e nos auxiliam na visualização de questões na captura. São os pré-ajustes aplicados a imagem antes de realizar o ajuste fino em si.

Por procedimento de segurança, podemos verificar se o estilo foi realmente aplicado indo na aba de estilos, estilos de usuários e verificar se o estilo escolhido foi ativado. Caso não tenha sido ativado, podemos ativar manualmente o estilo na imagem da primeira captura efetuada no turno de trabalho. As capturas seguintes carregarão os ajustes desta primeira imagem efetuada

275 Aqui é levado em consideração o estilo ter sido criado em data anterior, podendo ser de dias ou meses anteriores a captura a ser realizada. O que difere da função *Next Capture Adjustments: (All Others e Metadata: Copy From Primary)*, que somente considera a alteração a partir do momento da abertura da sessão para poder replicar os ajustes realizados em uma imagem pré-definida nas demais imagens.

no turno, devido a função da ferramenta *Next Capture Adjustments* (selecionar a opção *Copy From Primary* nas opções do menu *All Others* e *Metadata*:) estar configurada para copiar informações aplicadas a captura da primeira imagem efetuada no dia da abertura da sessão.

Como criar o estilo e automatizar os pré-ajustes

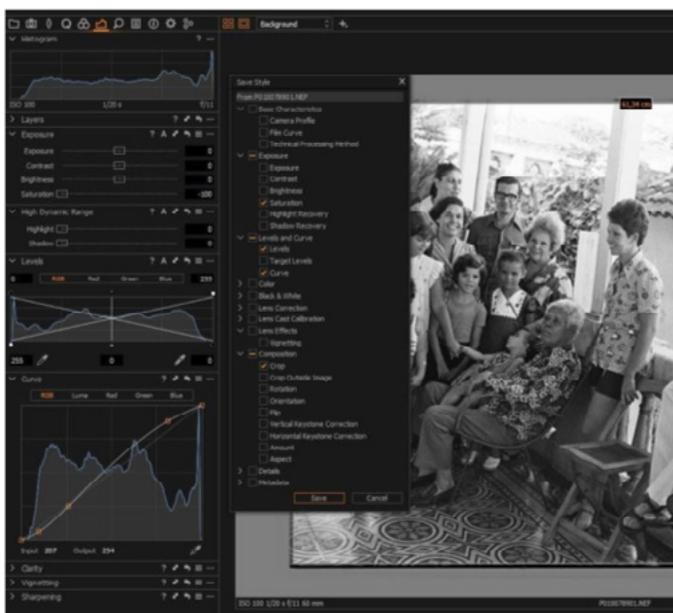


Figura 21. Aba de criação de estilos.²⁷⁶

Devemos capturar um negativo e realizar ajustes gerais que possam se aplicar nas demais imagens de

276 A importância de se trabalhar com estilos se deve na constância desses pré-ajustes determinados, auxilia como base para um ajuste final a partir de um mesmo padrão de ajuste inicial.

mesma natureza, sem gerar questões de perda de informação devido aos ajustes aplicados, os ajustes são aplicados manualmente na imagem capturada para confecção do estilo, e posteriormente o estilo (*Style*) é salvo com as configurações determinadas. Na confecção do estilo para este projeto, utilizamos as ferramentas *Saturation*, *Levels*, *Curve* e *Crop* para confeccionar o estilo.

Em nosso caso dessaturamos (ferramenta *Saturation*) a imagem, positivamos (inverter até as extremidades a ferramenta *Levels*) e aplicamos uma curva sutil de contraste (ferramenta *Curve*) e corte (ferramenta *Crop*). Após serem realizados os pré-ajustes, selecionamos e conferimos quais as alterações serão ativadas e aplicadas nos fotogramas e salvamos como estilo. Criamos o estilo²⁷⁷ Mario Cravo Neto - Ajuste Inicial e nele está embutido as alterações necessárias a fim de otimizar o tempo de ajuste de cada arquivo.

O benefício de se trabalhar com este fluxo de estilos se deve na criação de variados ajustes específicos para variadas situações de trabalho, otimizando o tempo de processamento das imagens. Entretanto saliento, como trabalhamos com arquivos *RAW* sempre há a possibilidade de visualizar o original sem ajustes, basta *resetar* quaisquer ajustes existentes na imagem.

277 O que nos possibilitará salvar essas configurações e utilizá-las em futuras digitalizações de mesma natureza.

Pré-ajustes na captura e criação de estilos

Neste passo ao capturarmos o original há aplicação do estilo criado a todas as capturas, como pode-se observar na figura 22. É o modelo que utilizamos em nosso fluxo de digitalização atualmente pois conseguimos visualizar no ato da captura quaisquer questões existentes na imagem pelo fato da imagem estar positivada.

Mas existem outras formas de fluxo de trabalho, como realizar os ajustes manualmente imagem por imagem, tal com capturar sem ajustes e aplicar estilo criado somente no final da captura para realizar os ajustes finais posteriormente.

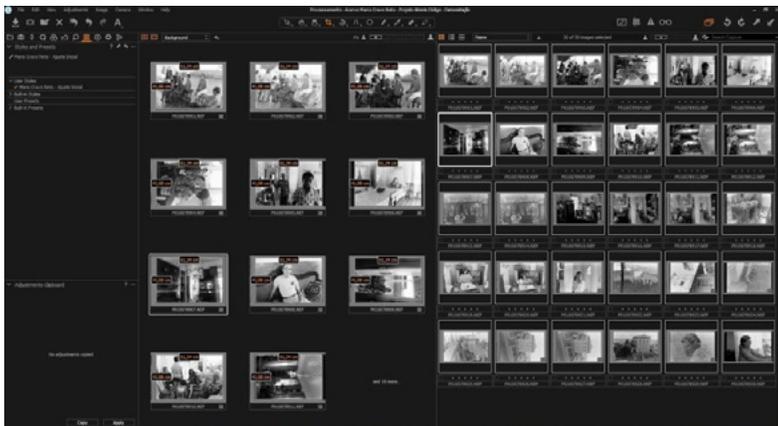


Figura Figura 22. Como podemos observar, as imagens capturadas já recebem automaticamente a aplicação de ajustes iniciais definidos pelo estilo pré-configurado.

Verificação de questões no ato da captura

Ao capturarmos, além da aplicação de automações de nomeação e estilos, verificamos se há questões nas imagens capturadas, como subexposição e superexposição, pois cada fotograma demanda uma velocidade diferente de captura.

No momento da captura, como se trata de negativo, se faz necessário uma atenção especial à velocidade do obturador, uma vez que o fotograma pode estar superexposto e subexposto em relação à mesa de luz (painel de LED) do Sistema *FilmToaster*.

Neste ponto, o ideal é realizar uma captura em que não se perca informação da imagem, podendo ser utilizada a leitura de histograma e fotometria para se balizar, tal como a ferramenta *Exposure Warning* do *Capture One Pro*.

A ferramenta *Exposure Warning* pode ser ativada para verificação em qualquer etapa da digitalização e processamento (etapa de ajustes finais nos arquivos e etapa de pré-processamento de arquivos derivados formato DNG e JPEG). Entretanto, verificamos principalmente quaisquer questões na imagem no ato da captura para evitar o manuseio posterior do original.

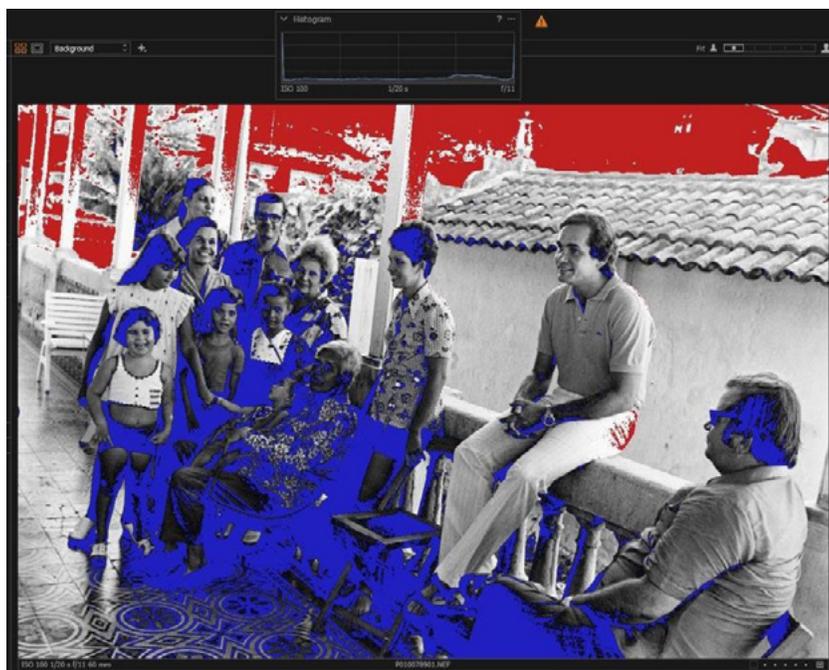


Figura 23. Simulação de captura de negativo com questões de perda de informação, subexposição (em azul) e superexposição (em vermelho).

A ferramenta *Exposure Warning* se baseia na leitura do histograma, que mapeia os iluminantes nos valores de 0 a 255 no espaço de cor *Adobe RGB* e pode ser acionada a qualquer momento ao se clicar no ícone triangular de exclamação. Se ativada, se encontrará na cor laranja, como na figura 23, caso seja desativada se encontrará na cor cinza.

Vermelho: Alerta de perda de informação nas altas luzes, valor limite: 255. Qualquer informação de luminosidade deste número, há atuação do alerta visual em

vermelho avisando que estamos perdendo informação.

Azul: Alerta de perda de informação nas baixas luzes, valor limite: 0. Qualquer informação de luminosidade abaixo deste número, há atuação do alerta visual em azul avisando que estamos perdendo informação.



Figura 24. Comparativo de uma captura sem correção da exposição ao lado da mesma com a exposição corrigida. Observe a representação gráfica do Historiograma, a cima de cada imagem.

Manuseio da tira 35mm após captura individualizada

Após a captura individualizada de todos os fotogramas da tira, reinsertamos a tira 35mm no *Print File* originário.

Verificação da captura individualizada de todo o *Print File*

Após a captura individualizada de todo o *Print File*, é sempre importante verificar o original com as digitalizações realizadas, para evitar quaisquer questões de erro de código nos arquivos digitais, antes de inserir o *Print File* na caixa que o acondiciona.

Preparação para manuseio e digitalização do próximo *Print File*

Inserir o *Print File* em sua posição de origem na caixa, digitalizar o próximo *Print File* na sequência, retornando ao início dos procedimentos para a captura, tópico 7.5, o operador deverá prosseguir no tópico 9.1 quando existir um equilíbrio entre o volume de captura *versus* tempo de ajuste na imagem e processamento dentro de um turno de seis horas.

O processamento de arquivos dentro da sessão do *Capture One Pro* (local: plataforma macOS)

O processamento de arquivos gerados na sessão consiste em preparar o arquivo *NEF* que também é mantido em guarda em nosso servidor, para o formato aberto *DNG* que terá como função a preservação digital, e para o formato *JPEG* que irá conter todos os ajustes aplicados a imagem durante a realização da sessão, sua função será a visualização em banco de imagens para consulta interna e externa.

| Formato do arquivo digital | NEF (RAW proprietário Nikon) | DNG (RAW aberto) | JPG (renderizado) |
|--|--|---|---|
| Natureza do arquivo digital | Arquivos gerados pela câmera no ato da captura. São considerados arquivos brutos que terão o mínimo de interferência do software no momento da sua criação. A imagem do objeto digitalizado, é similar ao mesmo. Arquivo não renderizado | Arquivos derivados do NEF para DNG por serem RAW aberto. Terão o mínimo de interferência do software no momento da sua criação. A imagem do objeto digitalizado, é similar ao mesmo. Arquivo não renderizado. | Arquivos processados, contempla a imagem positivada com ajustes para melhor visualização da imagem. Uma das características é a compressão para redução do tamanho de espaço utilizado. |
| Pasta da sessão | Capture | Output/DNG | Output/JPG |
| Finalidades | Preservação digital; Arquivo Backup* | Preservação digital; Arquivo Master | Visualização e acesso para bancos de imagens do IMS |
| Armazenamento | Servidor I | Servidor II | Servidores I e II |
| Tamanho médio de cada arquivo digital | 60.3 Mb | 88.8 Mb | 15.0 Mb JPEG 12, compressão mínima perfil Phase One Gray Gamma 2.2, 35cm na menor dimensão a 300ppi). |

Figura 25. Tabela que explica sobre o formato do arquivo digital, as pastas em que se localizam os arquivos digitais, as finalidades, armazenamento e tamanho médio de cada arquivo digital.

* Neste caso estamos chamando os arquivos *NEF*, de arquivos backup (cópia de segurança), pois ainda estamos em processo de avaliação da nossa metodologia de conversão para *DNG*. Arquivos proprietários não são ideais para preservação digital.

Aplicação de ajustes finais aos arquivos

Efetuar os ajustes finos na imagem de acordo com a linguagem do fotógrafo.

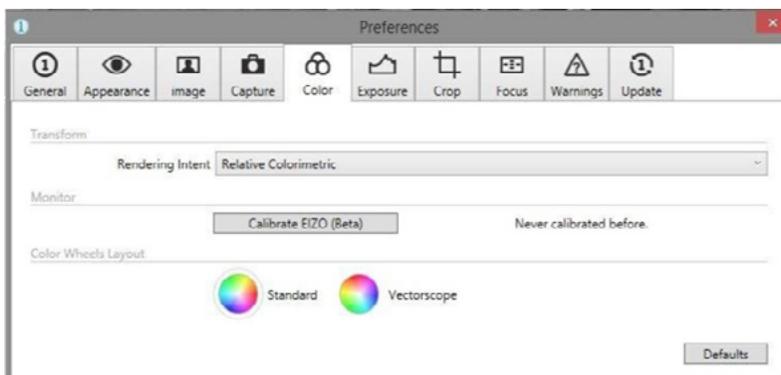


Figura 26. *Rendering Intent* utilizado no fluxo de digitalização.

Utilizamos o Colorimétrico Relativo (*Relative Colorimetric*) como Intenção de Renderização (*Rendering Intent*)²⁷⁸ no *Capture One Pro*, que pode ser acessado e alterado ao ir em preferências, aba cores.

Cabe salientar a importância de se estar verificando as opções padrões (*Defaults*) dos softwares utilizados, avaliando a alteração de valores conforme a necessidade da digitalização e processamento.

278 Segundo Mortara (2014), *Rendering Intent* é a ferramenta de aproximação que ajusta a engenharia de conversão, via gerenciamento de cores.

Processamento dos arquivos e suas derivadas

Após realizar os ajustes finais nas imagens que são capturadas da sessão, processo posterior a captura com estilo embutido, realizamos o processamento dos arquivos. Este fluxo deve ser diário tentando manter um equilíbrio entre o tempo de capturas realizadas e o tempo necessário para ajustes nas imagens, tal como o tempo próprio do processamento das imagens para os formatos selecionados.

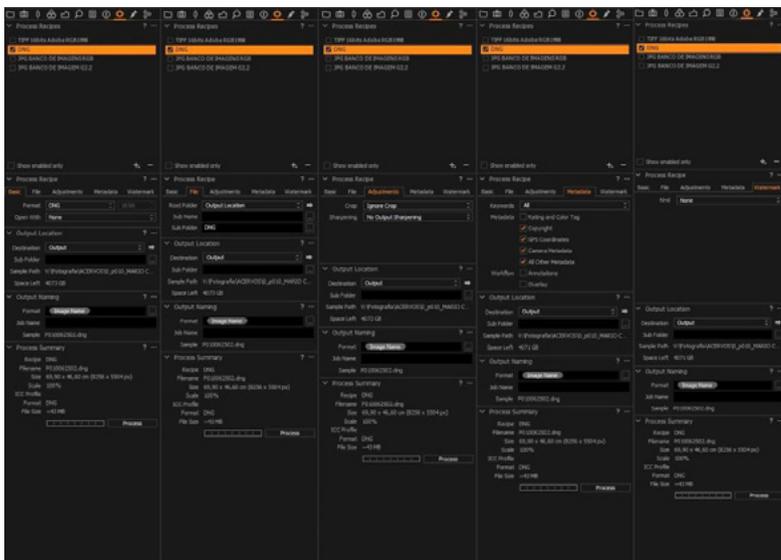


Figura 27. Para processar os arquivos para o formato DNG basta ir na aba *Process Recipes*, e nela podemos visualizar as configurações para exportação .dng.



Figura 28. Selecionar todas as imagens com ajustes realizados e processar para extensão .dng.

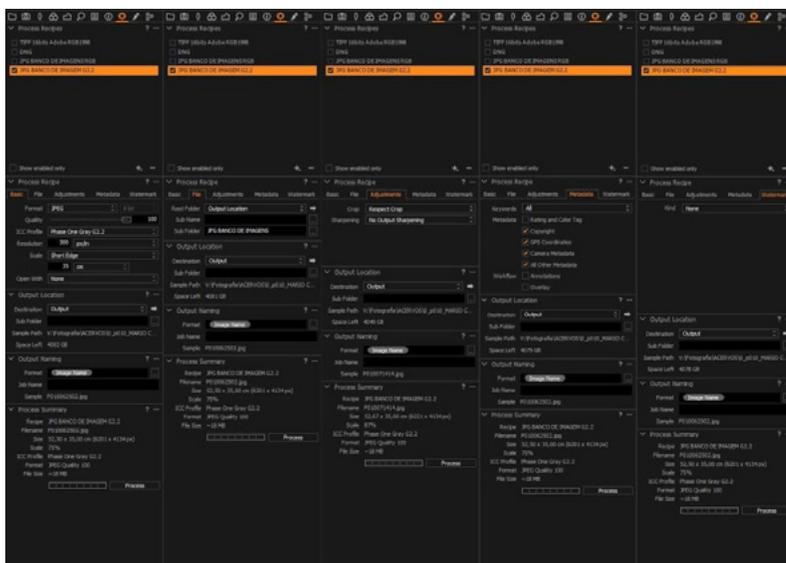


Figura 29- Para processar os arquivos para o formato JPEG basta ir na aba *Process Recipes*, e nela podemos visualizar as configurações para exportação .jpg.



Figura 30. Selecionar todas as imagens com ajustes realizados e processar para extensão .jpg, dimensionamos a menor largura em 35 centímetros para um melhor aproveitamento da imagem em nosso banco de imagens e utilizamos o perfil de cor *Phase One Gray G2.2*²⁷⁹ na exportação.

279 Por se tratar de um arquivo em escala de cinza com somente um canal de cor, esse perfil nos possibilita um menor peso físico no arquivo após o processamento. Arquivos em espaço de cor RGB processados no perfil *Adobe RGB 1998*, pesam cerca de quinze megabytes a mais dos que os arquivos em escala de cinza processados pelo perfil *Phase One Gray G2.2*, pois possuem três canais de cor (azul, verde e vermelho).

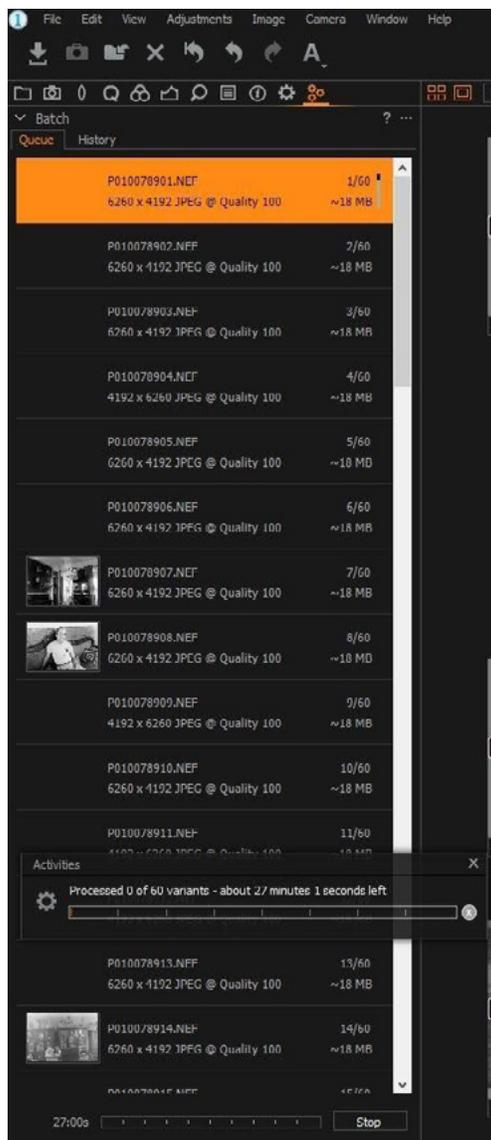


Figura 31. Após a seleção dos arquivos e a escolha das extensões que serão geradas, o início do processamento resultará em uma fila que irá processar as derivadas para os formatos selecionados na aba *Process Recipes*.

É importante considerar este tempo de processamento de arquivos no fluxo de trabalho.

As medidas dos arquivos gerados, em *pixels*, são:

- extensão .dng, o tamanho final é de 8256×5504 *pixels*;
- extensão .jpg, o tamanho final é de 6172×4134 *pixels*.

O Fluxo de revisão do processo de digitalização com o uso dos softwares *Adobe Bridge e Adobe Photoshop* (local: plataforma macOS)

Fluxo de revisão da sessão e envio de arquivos aos destinos finais (etapa feita periodicamente)

Após processamento dos cerca de quinhentos arquivos de cada sessão, a próxima etapa é a revisão dos arquivos gerados.

Neste tópico é necessário salientar a importância de se realizar um fluxo focado na revisão dos arquivos gerados em cada sessão. Aqui é o ponto de rever os ajustes e as nomeações de arquivos, para verificar se existem inconstâncias dentro da digitalização da sessão e do acervo. Temos um operador responsável por este

fluxo de revisão e envio de arquivos aos seus respectivos destinos finais. Este procedimento é realizado também após chegarmos ao número de quinhentas imagens por sessão.

Neste fluxo de revisão pré-processamento, primeiro utilizamos o programa *Adobe Bridge* para revisar todos os arquivos processados pela sessão do *Capture One Pro*. Se nos arquivos verificados com o *Adobe Bridge* for observado alguma questão de ajuste nas imagens processadas, como por exemplo: contraste e densidade, podemos utilizar o *Adobe Photoshop* para a correção desses pontuais ajustes.

Entretanto, se verificarmos os arquivos com o *Adobe Bridge* e observarmos alguma questão relativa à captura, como por exemplo: corte na imagem ou má inserção da tira no *holder*, devemos voltar a utilizar o *Capture One Pro* para a correção do erro.

Após a certeza de que não há nenhuma irregularidade, podemos deletar a sessão, para evitar a duplicidade de arquivos dentro dos servidores da Instituição. E criar uma nova para dar continuidade ao fluxo de digitalização e processamento.



Figura 32. Plataforma de trabalho macOs, em uso para revisão final de arquivos.



Figura 33. Software *Adobe Bridge* auxiliando na verificação dos arquivos, pós-processamento realizado no *Capture One Pro*.

Utilizamos *labels*²⁸⁰ (etiquetas) para uma melhor visualização e organização:

- *Label* verde: Processamento e ajustes sem questões;
- *Label* amarelo: Reajuste de imagem. (Utilizar *Adobe Photoshop*);
- *Label* vermelho: Reprocessar ou recapturar imagem. (Retornar ao *Capture One Pro*).

Caso haja necessidade de retorno ao *Capture One Pro* o operador deve atentar na realização das etapas anteriores. Tal como substituir o arquivo recapturado pela nova captura, realizar novamente os ajustes (ou copiá-los) e processar novamente a imagem, não se deve esquecer de também substituir o arquivo recapturado processado pelo novo após o processamento, para não ocorrer duplicatas dentro do servidor e da sessão.

280 Podemos otimizar essa revisão também no ato da captura e processamento dentro *Capture One Pro*, pois existe a possibilidade de trabalho com *Labels* (etiquetas) e *Ratings* (avaliação, classificação), ficando sua aplicação a critério do operador. Ver mais em: <<https://learn.captureone.com/tutorials/rating-tagging-filtering-co11/>>. Acessado em 10 de agosto de 2020.



Figura 34. Solucionando questões de *label* amarelo, utilizando *Adobe Photoshop* como ferramenta auxiliar.

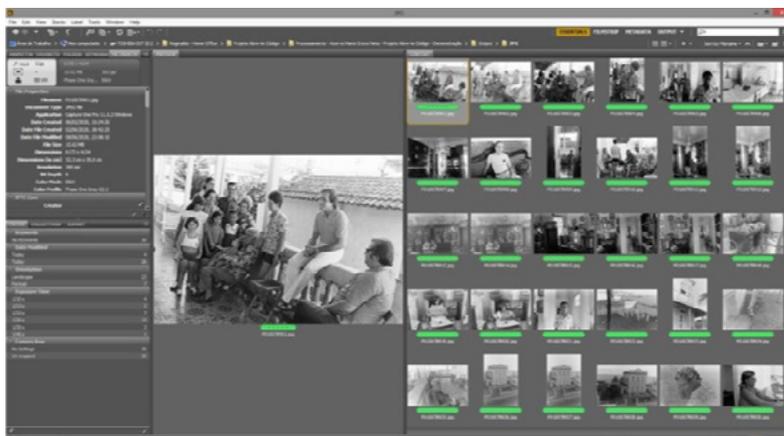


Figura 35. Visualização de interface após correções de questões.

Dispondo de somente *labels* verdes na tela do software *Adobe Bridge*, indicando imagens sem nenhum tipo de questão, podemos realizar as devidas transferências dos

arquivos aos destinos finais.

Enviamos os arquivos digitais nos formatos *DNG* e *JPEG* para o Núcleo de Catalogação e Indexação e os formatos *NEF* e *JPEG* (realizamos duplicata deste formato, pois seu peso físico é menor em comparação aos demais formatos) para o servidor do Núcleo de Digitalização como forma de visualização e *backup* dos arquivos, dentro dos servidores.

Armazenamento

Como trabalhamos com um enorme fluxo de capturas e processamentos, e, tendo em vista que a especificidade de nosso ponto de digitalização, tem uma grande produção e já ultrapassou a casa dos milhares. Neste estudo de caso, conforme apontado anteriormente, digitalizamos, somente no ano de 2019, cerca de dezoito mil originais, sendo aproximadamente setenta e dois mil arquivos encontrados em nossos servidores. Por este motivo, é recomendado e importante que se trabalhe com a disponibilidade e o suporte dos servidores de armazenamento.

Salientamos que nosso trabalho no Núcleo de Digitalização está inteiramente conectado e em diálogo com a equipe de Tecnologia da Informação, a fim de que nossa missão – preservação digital e difusão dos acervos – seja plenamente alcançada.

Em relação à estrutura, nossos servidores ficam alocados em uma sala específica, com acesso restrito aos

profissionais de tecnologia do IMS e com normas aplicadas a centro de processamento de dados (*data center*).

O armazenamento dos servidores do IMS se encontra dividido em quatro aplicabilidades distintas:

- Servidores de acervos;
- Servidor de arquivos (*file server*);
- Servidor de aplicativos;
- Servidores de sites.

Para asseguramos a preservação digital de nossos acervos, é realizado, pela equipe de Tecnologia da Informação, o procedimento de cópia de segurança (*backup*).

A execução desta cópia de segurança somente é possível porque existe uma política interna aliada à readequação dos dados e à padronização dos arquivos de acervos a fim de que que o *backup* seja mais eficiente, tais como a revisão e a remoção de duplicidade de dados. A cópia de segurança de nossos servidores é realizada por Fita LTO6²⁸¹, entretanto, está em andamento projeto para a substituição e melhoria do armazenamento (*storage*) de acervos. A equipe de Tecnologia da Informação utiliza, ainda, como forma de *backup*, em caso de dados que estão públicos, a ferramenta *Google Cloud Platform*.

281 Tecnologia de alta performance para *backup* e armazenamento. Disponível em: <[424](https://www.lto.com.br/fita/lto-6#:~:text=LTO%20%C3%A9%20uma%20tecnologia%20de,backup%20e%20armazenamento%20em%20fita.&text=Linear%20Tape%2DOpen%20(LTO),h%C3%A1%20mais%20de%2020%20anos.> Acessado em 14 de agosto de 2020</p></div><div data-bbox=)

Conclusão e desafios

Conclusão geral

Para concluir, gostaríamos de salientar pontos importantes abordados neste documento elaborado para o projeto Abre-te Código.

Primeiramente, agradecemos o convite do Instituto Goethe pois acreditamos que a iniciativa de se compartilhar experiências pode contribuir para o crescimento interpessoal de cada um dos participantes do projeto e para a otimização do fluxo de trabalho de digitalização de outras Instituições.

Neste estudo de caso, abordamos pontos inerentes aos processos de captura e digitalização de negativos no formato 35mm, inseridos dentro da coleção Mario Cravo Neto. Foram observadas questões sobre o panorama geral e a descrição dos equipamentos. Realizamos um breve resumo dos instrumentos que utilizamos, salientando a sua importância e aplicabilidade dentro de nosso ponto de captura.

Abordamos, ainda, a questão dos operadores necessários e recomendados para a efetiva produção diária de originais digitalizados e seu revezamento em forma de turnos para se chegar a uma quantidade de capturas e processamentos nos valores ideais para o atendimento de nossas demandas. Apontamos, também, a importância da organização do espaço físico e da manutenção de

uma metodologia sistemática para prevenção de manuseios desnecessários no original, tal como a prevenção de erros na captura em que realizamos.

Além disso, foram detalhados os procedimentos de configuração anteriores à captura, onde abordamos ferramentas inseridas dentro do software *Capture One Pro*, que são primordiais para a execução de nossa missão de digitalização. Indicamos, também, quais os procedimentos que devemos tomar após a realização da primeira captura na sessão, ajustes e processamentos. E por fim, detalhamos e salientamos a existência de um fluxo de revisão que é necessário, dado o volume de trabalho diário de capturas e de processamentos específicos de nosso ponto de digitalização, gerando, também, uma necessidade de suporte no que condiz ao armazenamento dos arquivos digitais.

Desafios

Para além dos desafios e dificuldades relativas ao labor da digitalização descritas e observadas no decorrer deste estudo de caso, devemos atentar para uma particularidade do ponto de digitalização em questão: o diálogo da produção cotidiana de grande quantidade (capturas, ajustes e processamentos) com a automação no uso de ferramentas proporcionadas pelo software *Capture One Pro*. A automação neste ponto tem a função facilitadora e pertinente, tendo em vista o grande volume de negativos

formato 35mm digitalizados diariamente neste sistema.

O uso das automações no Sistema *FilmToaster* se iniciou com base na demanda e necessidade de volume de produção e de qualidade, a partir de pesquisas e debates internos sobre os melhores usos e aplicabilidades da automação no fluxo de trabalho dos operadores, debate necessário devido a evolução tecnológica dos equipamentos, e a atualização dos softwares pelos seus desenvolvedores. No Núcleo de Digitalização utilizamos principalmente o software *Capture One Pro* da empresa *Phase One*, mas ressaltamos que existem outros softwares e metodologias que podem ser adotadas em programas de digitalização.

Entretanto um dos desafios observados por nós em relação ao uso das automações perante a digitalização de negativos se observa na dependência do fator humano para se chegar ao resultado final nas imagens digitalizadas. O êxito deste resultado depende da percepção visual do operador que deverá interpretar corretamente a linguagem do fotógrafo, possuir conhecimento relativo aos processos históricos, dominar a estética do acervo em questão e conhecer as técnicas fotográficas existentes nos originais.

Observamos também, que o uso correto da ferramenta de automação, auxilia o operador a otimizar seu tempo de trabalho, sempre mantendo um alto padrão de digitalização. Com isso manter-se atento às atualizações de todos os programas utilizados no fluxo de digitalização é fundamental para a construção de um fluxo

de digitalização cada vez mais preciso, automatizado e eficaz, a capacitação do operador do Núcleo de Digitalização deve ser constante e contínua.

Uma das possibilidades existentes para a capacitação e atualização de nossos operadores, que vão para além das alternativas formais como cursos, workshops e palestras, é a possibilidade de se capacitar com materiais audiovisuais e tutoriais que se encontram de forma online, como a página oficial do *Capture One Pro* e em canais do *Youtube* que tratam do software e de suas utilizações.

O benefício de ter informações diretas e que podem ser consultadas a qualquer momento e em qualquer lugar nos serve como auxílio em pesquisas, como por exemplo a construção do fluxo de digitalização de negativos utilizando automações. Entretanto os materiais de consulta que podem ser encontrados na internet se encontram em sua maioria em língua estrangeira, comumente língua inglesa.

A produção de conhecimento no campo da digitalização de acervos no âmbito nacional é de extrema importância para que possamos desenvolver boas práticas de digitalização nas Instituições brasileiras. Para tanto ressaltamos que promover a ampliação do diálogo e a troca de informação entre as mesmas, através de debates, programas de pesquisa e parcerias é fundamental para que seja construída uma rede entre os profissionais e Instituições que atuam na área de digitalização de bens culturais afim de contribuir para a expansão da prática

de preservação digital de acervos em território nacional.

Referências

FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. Manual de digitalização / Fundação Oswaldo Cruz. – Rio de Janeiro: Fiocruz/ICICT, 2019. Disponível em:

<https://portal.fiocruz.br/sites/portal.fiocruz.br/files/documentos/manual_de_digitalizacao_web_fiocruz_2019_1.pdf>. Acessado em 22 de junho de 2020.

MORTARA, BRUNO ARRUDA. Investigação sobre as limitações dos sistemas de reprodução fotográfica *fine art*: comparação de “*rendering intents*” colorimétrico e perceptual. Pós. Revista do Programa de Pós- Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, v. 21, p. 228-247, 2015. Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/90262>>. Acessado em 22 de junho de 2020.

MENEZES JR, Luiz Ferreira. Processamento de imagens digitais para a visão robótica. Intellectus, ano VI, no. 8, Jan-Mar 2010. Disponível em:

<<http://www.revistaintellectus.com.br/ArtigosUpload/8.86.pdf>>. Acessado em 22 de junho de 2020.

Material Audiovisual

How to Create Your Own Capture One Pro Styles. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=Bx1e0Pq6O28>> Acessado em 04 de agosto de 2020.

Página oficial do *Capture One Pro*, na plataforma youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCJgJWICGMzz-vXk2wIqgxVEQ>> Acessado em 22 de junho de 2020.

Página Digital Transitions - *Phase One dealer*, na plataforma youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/DigitalTransitions>>. Acessado em 22 de junho de 2020.

Página *Phase One Industrial*, na plataforma youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCEq4_a8C8Fur5Ix-17QnGM_Q/featured>. Acessado em 22 de junho de 2020.

Página *Phase One*, na plataforma youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCN1-864p2gbPiJtnRG3Oujg>>. Acessado em 22 de junho de 2020.

Portais

Referência do formato DNG, utilizado especificamente pela *Adobe*, encontrada em descritivo na área de suporte do próprio site.

ADOBE. *Digital Negative* - o formato de arquivo público para dados digitais de câmera RAW. Junho de 2019. Disponível em:

<<https://helpx.adobe.com/br/photoshop/digital-negative.html>>. Acessado em 22 de junho de 2020.

Referência sobre *Full-frame* encontrada em site da *Canon College* que divulga dicas, informações e tutoriais e cursos sobre fotografia e equipamentos.

CANON COLLEGE. O que são sensores APS-C e *Full-frame*? Disponível em: <<https://college.canon.com.br/dicas/o-que-sao-sensores-aps-c-e-full-frame-58>>. Acessado em 22 de junho de 2020.

Explicação do uso da ferramenta de filtros dentro do *Capture One Pro*, portal oficial *Capture One Pro*.

CAPTURE ONE LEARN. Classificação e Marcação - *Capture One Pro 11*. Disponível em: <<https://learn.captureone.com/tutorials/rating-tagging-filtering-co11/>>. Acessado em 22 de junho de 2020.

Explicação do uso da ferramenta Focus Meter encontrada no portal oficial *Capture One Pro*.

CAPTURE ONE SUPPORT. Focar manualmente no medidor de foco. Disponível em: <<https://support.captureone.com/hc/en-us/articles/360002567257-Focusing-manually-in-Focus-Mete>>. Acessado em 22 de junho de 2020.

EIZO. Color Management Handbook: Strategies to master color management in the digital workflow. Start applying them today. Disponível em: <https://www.eizo.com/eizo/media/contentassets/2016/09/13/Color_Management_Handbook_Ver5.pdf>. Acessado em 22 de junho de 2020.

Portal que contempla a diretriz: Federal Agencies Digital Guidelines Initiative.

FEDERAL AGENCIES DIGITAL GUIDELINES INITIATIVE. Disponível em: <<http://www.digitizationguidelines.gov/>>. Acessado em 22 de junho de 2020.

Referência sobre *FilmToaster* retirada diretamente do site do fabricante do equipamento.

FILMTOASTER. Home. Disponível em: <<http://www.filmtoaster.photography/>>. Acessado em 22 de junho de 2020.

Referência sobre Cromos 35mm, encontrada em blog especializado para fotógrafos. MABELLINI, Erico. Diferenças entre os tipos de filmes - P&B e cor. Disponível em: <<https://www.fotografia-dg.com/diferencas-entre-os-tipos-de-filmes-pb-e-cor/>>. Acessado em 22 de junho de 2020.

Portal que contempla a diretriz: Metamorfoze Preservation Imaging Guidelines. METAMORFOZE. Disponível em: <<https://www.metamorfoze.nl/english/digitization>>. Acessado em 22 de junho de 2020.

Referência do formato NEF, utilizado especificamente pela marca Nikon, encontrada em artigo no suporte do site da própria Nikon.

NIKON. Ficheiro Nikon Electronic Format (NEF). 07 de outubro de 2016. Disponível em: <https://www.nikonimgsupport.com/eu/BV_article?articleNo=000004883&configured=1&lang=pt_PT>. Acessado em 22 de junho de 2020.

DIGITAL TRANSITIONS AND PHASE ONE. Cultural Heritage – Color Reproduction Guide. Disponível em: <https://www.phaseone.com/~/media/NEW_WEB/cultural-heritage/cultural-heritage-documents/Phase-One-DTDCH-Color-Guide-2017.ashx>. Acessado em 17 de agosto de 2020.

RIJKSMUSEUM. Manual for the photography of 3d objects. Disponível em: <<https://www.rijksmuseum.nl/en/2d3d-2017/rijksmuseum-manual-for-the-photography-of-3d-objects>>. Acessado em 17 de agosto de 2020.

Informações sobre o fotógrafo Mário Cravo Neto Portal Instituto Moreira Sales. Disponível em: <<https://ims.com.br/2020/03/02/mario-cravo-neto-mais-informacoes/>>. Acessado em 10 de agosto de 2020.

Portal *Capture One Pro*. Disponível em: <<https://www.captureone.com/en/resources>>. Acessado em 22 de junho de 2020.

Nota sobre os autores

Reginaldo Junior

Bacharel e Licenciado em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, com ampla experiência em arquivos históricos. Atualmente é técnico em reprodução

digital de obras de arte, com especialização em acervo fotográfico no Instituto Moreira Salles. Integra o Núcleo de Digitalização do IMS.

Anna Carolina Rocha

Integra o Núcleo de Digitalização do Instituto Moreira Salles.

AS INSTITUIÇÕES GLAM, OS ACERVOS E AS PLATAFORMAS WIKIMEDIA

O passo a passo de como as plataformas wiki ajudam GLAMs na era das convergências digitais

Giovanna Fontenelle | Wiki Movimento Brasil |
Agosto de 2020

O acrônimo GLAM é amplamente utilizado para referir-se às grandes Instituições de patrimônio: as Galerias, Bibliotecas, Arquivos e Museus (em inglês, Galleries, Libraries, Archives and Museums). O termo também é bastante empregado no âmbito do universo Wikimedia e é usado para caracterizar ações dessas Instituições nas plataformas Wiki, contribuindo para toda uma rede de conhecimento livre e colaborativo, com desdobramentos educacionais e culturais de amplo alcance. Ao entrar neste contexto, o termo ganha um acréscimo e passa a se chamar GLAM-Wiki.

GLAM também é usado não apenas para Instituições de patrimônio, mas principalmente para aquelas que têm como missão institucional estimular o

desenvolvimento cultural, por meio da preservação, digitalização e compartilhamento das suas obras de maneira digital. Dessa forma, contribuem para a difusão e convergência de conhecimentos provenientes dos seus acervos.

É justamente nesse sentido que os projetos Wikimedia funcionam em consonância com as iniciativas GLAM. As plataformas wiki também trabalham amplamente na difusão de conhecimentos, conseguem (por vezes) ajudar na digitalização de acervos e são o ambiente perfeito para que a convergência digital aconteça. Isto é, a conexão entre conteúdos e acervos de diferentes Instituições se interconectando no ambiente online. Além disso, a Wikipédia, principal plataforma Wikimedia e um dos cinco sites mais acessados do mundo, também oferece a possibilidade de difusão para um grande número de pessoas, em diversas línguas e situadas em qualquer lugar, e que estariam em outras condições fora do alcance da Instituição física.

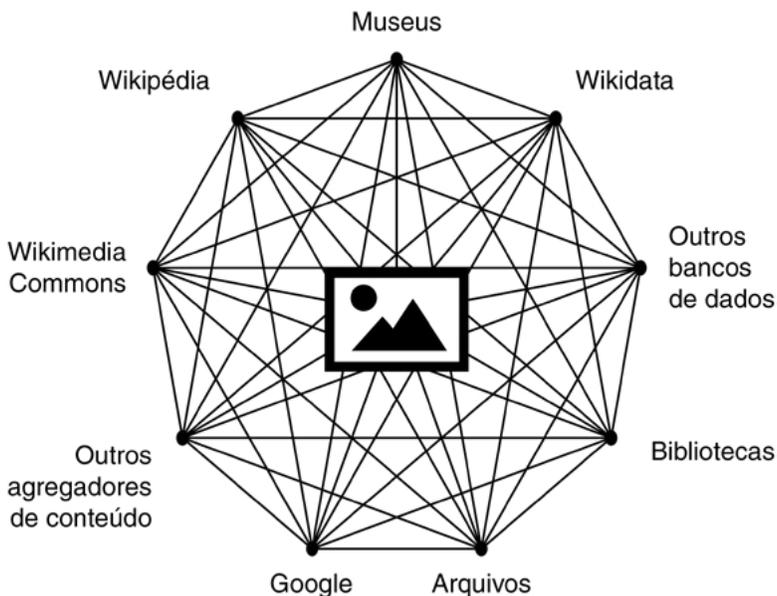


Figura 1. Representação esquematizada de um modelo de convergência digital centrado nos itens do acervo. Derivado de VERSHBOW, 2018.

Iniciativas no Brasil

Os projetos GLAM-Wiki já acontecem desde 2010, sendo o primeiro no Museu Britânico. Desde então, as iniciativas espalharam-se pelo Reino Unido, pela Europa e por todo o mundo. No Brasil, elas acontecem desde 2016, sendo o primeiro caso no Museu da Imigração, seguido pelo Arquivo Nacional e pelo Departamento do Patrimônio Histórico da Prefeitura de São Paulo. Em 2017, deu-se início ao GLAM do Museu Paulista da Universidade

de São Paulo, que é atualmente o caso de maior tamanho e sucesso no país, com mais de 26 mil metadados e imagens disponibilizadas. Em 2019, o Instituto Moreira Salles também passou a realizar a iniciativa.

Em 2020, a comunidade brasileira nas plataformas Wikimedia, no contexto do Wiki Movimento Brasil, já reúne 17 iniciativas GLAM. São projetos de tipos diferentes, com atividades variadas, em diversos níveis de desenvolvimento e com participações da comunidade distintas. No caso do Arquivo Nacional, por exemplo, mais de 10 mil imagens foram disponibilizadas, sem muitos metadados. Entretanto, a iniciativa conseguiu promover uma melhora da sua curadoria informacional, através do estabelecimento de uma rede de usuários interessados em diferentes temas do acervo. Inclusive, o projeto conta com um Wikiconcurso, no qual editores wiki melhoram verbetes na Wikipédia em português sobre Brasília, que é um dos temas do acervo da Instituição e que foi escolhido para acompanhar uma data importante, os 60 anos da construção da cidade, o que atenderia à relevância social corrente.

No caso do Museu Paulista, além do compartilhamento de 26 mil imagens e metadados, também realizou-se um processo de melhoria da curadoria informacional, com participação de uma rede de usuários. Também contou com a realização de um Wikiconcurso, o desenvolvimento de um guia de estratégia de difusão digital para o “Novo Museu do Ipiranga” e de eventos educacionais, conhecidos como editatonas ou maratonas

de edição.

Etapas do processo GLAM-Wiki

As iniciativas GLAM-Wiki dão a oportunidade das Instituições de patrimônio se inserirem no universo digital, de maneira livre, interligada e tecnológica. Entre as plataformas mais utilizadas está a Wikipedia (enciclopedia livre), mas também a Wikimedia Commons (repositório multimídia) e o Wikidata (banco de dados aberto e estruturado).

No processo prático de realização de um GLAM-Wiki, existem quatro etapas externas e a possibilidade de implementação de um cargo profissional interno à Instituição. Este cargo, também conhecido como Wikimedista (ou Wikipedista) em Residência, os Wikimedian-in-Residence (WiR), são pessoas que agregam conhecimentos técnicos wiki às equipes da Instituição. Ele serve como uma ponte entre os dois universos, promovendo os objetivos e atividades

GLAM-Wiki, e principalmente trabalhando na disponibilização de acervos.

Na primeira fase prática, a política, existe a oficialização da parceria entre a Instituição GLAM e uma organização wiki, como o Wiki Movimento Brasil, que ficará

responsável por auxiliar nas atividades desenvolvidas. Ainda nesta fase, comunica-se à comunidade wiki e o público da Instituição que a parceria foi estabelecida.

Em seguida, na fase legal, existe a necessidade de estudar as coleções da Instituição para que os usuários wiki, que farão a disponibilização, entendam as características e os limites de compartilhamento do acervo. Dessa maneira, para que se possam estabelecer quais obras disponibilizar e se elas estão em Domínio Público ou se precisarão de uma licença Creative Commons específica. Na licença, a Instituição sempre aparece creditada, para que o lastro do acervo e da parceria não se perca.

Na terceira fase, a técnica, encontra-se o desafio e o trabalho de mais longo prazo. Neste momento é preciso entender as particularidades do acervo em termos de curadoria informacional e realizar o carregamento nas plataformas Wikimedia, tanto de metadados, como de imagens.

O processo começa quando a Instituição faz o envio de metadados para os usuários que farão o carregamento. Geralmente este envio acontece por meio de planilhas Excel ou Google Sheets. Em seguida, para a curadoria de metadados e para correspondência wiki, utiliza-se um plug-in Wikidata na planilha Google ou, então, a ferramenta [OpenRefine](#).

Logo depois, o carregamento de metadados acontece pela [QuickStatements](#), uma ferramenta desenvolvida especialmente para o Wikidata e que usa uma linguagem de programação Lua. Já a disponibilização das imagens

ocorre através do programa Pattypan, uma ferramenta de código aberto, projetada para enviar arquivos para o Wikimedia Commons e outras plataformas Wikimedia.

Por fim, nesta terceira fase, é possível acionar robôs e outras ferramentas wiki. É o caso das Queries ou do robô Listeria, que produz listas de conteúdo utilizando os metadados dos acervos das Instituições.

Dessa maneira, de acordo com a divisão entre as plataformas, os metadados iniciais encontram-se no Wikidata. Estes, por sua vez são replicados nos arquivos de mídia das obras, que ficam disponíveis no Wikimedia Commons. E, na Wikipédia, todo este conteúdo converge, através do uso das imagens para ilustração de páginas e dos metadados, que são úteis para construção do texto corrido ou das informações disponíveis nas caixas laterais de dados, típicas de verbetes wiki, conhecidas como infocaixas.

Já na última e quarta etapa, de difusão, existe a possibilidade de organização de eventos para a promover a disseminação do acervo, de maneira ainda mais predominante, nas plataformas Wikimedia. Também é viável realizar projetos educacionais e desenvolver produtos, como jogos ou ferramentas. Um exemplo interessante é a Mbabel, que produz rascunhos de artigos na Wikipédia, com narrativas estruturadas através dos metadados de obras de acervos GLAM presentes na plataforma Wikidata, e que podem ser traduzidos para diversas línguas.

Outras possibilidades de difusão

Ainda é interessante realizar esses projetos com plataformas Wikimedia alternativas, como a Wikilivros, Wikisource, Wikiversidade, entre outras. No caso, um exemplo interessante é um [wikilivro](#) criado no contexto do GLAM do Museu Paulista, no qual metadados do acervo da Instituição, na coleção do fotógrafo Guilherme Gaensly, foram utilizados para elaborar um livro web semântico.

Por fim, com os metadados, também é possível criar aplicativos gamificados. Ainda no caso do Museu Paulista, foram desenvolvidas sob os nomes provisórios [Povo Conta](#) e o [Trajo](#), duas aplicações gamificadas que ajudam na melhoria dos metadados de obras das coleções iconográficas, através de crowdsourcing, ou seja, de iniciativas colaborativas. O primeiro, melhora a quantificação de objetos retratados nas imagens e, o segundo, as informações sobre roupas e objetos.

Nota sobre a autora

Giovanna Fontenelle

Formada em História pela Universidade de São Paulo e Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero. É especialista GLAM-Wiki sênior na Wikimedia Foundation e gestora de projetos no Wiki Movimento Brasil.

Entre em contato

giofontenelle@wmnobrasil.org

WIKIMEDISTAS EM RESIDÊNCIA

Integrando Instituições GLAM à rede de conhecimento dos projetos wikimedia

Érica Azzellini | Wiki Movimento Brasil | Agosto de 2020

Uma forma de potencializar as atividades GLAM Wiki da Instituição é com a adoção de um Wikimedista em Residência (ou Wikimedian-in-Residence). Essa posição profissional atua como um elo entre a Instituição e a comunidade Wikimedia, podendo assumir atividades vinculadas à disponibilização do acervo e do conhecimento de forma livre e acessível na wiki.

Da mesma forma que universidades, centros de pesquisa, arquivos, bibliotecas e museus se utilizam estrategicamente de websites e redes sociais, também podem promover a integração de sua expertise na Wikipédia, Wikimedia Commons ou qualquer outra plataforma Wikimedia. Afinal, os projetos Wikimedia buscam apresentar a melhor informação disponível das fontes de maior autoridade no assunto, de forma que Instituições voltadas ao conhecimento são muito bem-vindas a entrar nesse ecossistema. Por isso, uma boa metodologia de entrada pode ser com a presença de uma pessoa na

Instituição dedicada à essa integração na função de Wikimedista em Residência.

Esse tipo de colaboração começou em 2010, no British Museum, e rapidamente se espalhou por outros países do mundo todo.

Hoje, o Metropolitan Museum of Art em Nova York possui não apenas uma, mas uma equipe inteira de Wikimedistas em Residência atuando sobre suas coleções. O Brasil também já tem histórico nesse tipo de parceria e é reconhecido internacionalmente, inclusive por conta dos resultados alcançados. O gráfico interativo disponível em <https://wikidata-timeline.toolforge.org> mostra todas as Instituições no mundo que já implementaram um projeto com um Wikimedista em Residência.

Este texto tem como objetivo introduzir Instituições GLAM à ideia de adotar um Wikimedista em Residência. Não existem regras estritas sobre o formato dessa parceria, uma vez que o contexto de cada Instituição ditará os objetivos e as atividades a serem desenvolvidas. Por isso, aqui fornecemos alguns elementos para reflexão sobre essa posição profissional e indicamos páginas com conteúdo mais detalhado sobre sua implementação e oportunidades associadas a ela.

Recomendamos também a leitura de *As Instituições GLAM, os acervos e as plataformas Wikimedia: o passo a passo de como as plataformas Wiki ajudam GLAMs na era das convergências digitais*, o outro material disponibilizado pelo Wiki Movimento Brasil nesta seção de capacitação do Abre-te Código. O texto trata dos processos de GLAM

Wiki e traz exemplos de iniciativas brasileiras, podendo inspirar a ideia de Wikimedista em Residência para as Instituições interessadas. O que é um “wikimedista”?

Wikimedista é qualquer pessoa que use as plataformas Wikimedia - como a enciclopédia livre Wikipédia, o repositório multimídia Wikimedia Commons, o banco de dados web semântico Wikidata etc. Essa pessoa faz parte de uma comunidade de editores voluntários dessas plataformas, cujo objetivo é disponibilizar a soma de todo o conhecimento humano de forma livre e gratuita a todos no mundo.

Como um Wikimedista em Residência pode apoiar a Instituição?

A entrada da Instituição GLAM no universo Wikimedia representa uma série de oportunidades para a difusão digital de seus acervos. O Wikimedista em Residência pode trabalhar com diversos objetivos nesse sentido, como:

- Estender o alcance de coleção (arquivos de mídia, dados e pesquisa) para novos públicos através das plataformas Wikimedia
- Apoiar o desenvolvimento de habilidades digitais e conhecimento entre voluntários, funcionários e outros colaboradores, de forma que os

projetos e atividades nas plataformas Wikimedia continuem após o período de residência

- Auxiliar as equipes da Instituição a desenvolver eventos e comunicações públicas que mostram a relevância das coleções da Instituição dentro de uma missão pública mais ampla

Quais atividades um Wikimedista em Residência pode exercer na Instituição GLAM?

As atividades de uma residência são flexíveis às demandas e oportunidades de cada Instituição. Aqui, indicamos apenas algumas atividades comuns que são exercidas nesse tipo de parceria, em especial com arquivos, bibliotecas e museus:

- Carregamento de metadados e imagens em plataformas como Wikidata e Wikimedia Commons
- Organização de eventos como editatonas - maratonas de edição de verbetes
- Treinamentos em plataformas Wikimedia para equipes profissionais da Instituição
- Divulgação das atividades wiki nos canais da Instituição
- Acompanhamento de métricas de engajamento nas plataformas Wikimedia

- Edição de verbetes da Wikipédia e de outros projetos Wikimedia
- Organização de dados estruturados
- Desenvolvimento de ferramentas livres

Qual é o perfil de um Wikimedista em Residência?

Em geral, Wikimedistas em Residência são profissionais em começo de carreira, podendo vir de diferentes áreas do conhecimento, como Comunicação Social, Biblioteconomia, Museologia, Ciências da Informação, Ciências Humanas etc. A contratação fica sob responsabilidade da Instituição: pode ser no formato de estágio, de bolsa de pesquisa ou até mesmo de prestação de serviço.

Cada residência irá requerer um conjunto diferente de habilidades e de experiências, de acordo com o contexto e as necessidades da Instituição. Algumas das características podem guiar uma boa escolha de candidatos:

- Experiência ou vontade demonstrada de aprender a trabalhar com comunidades digitais ou com organizações voluntárias
- Experiência em comunicação com diferentes públicos

- Capacidade de aprender e ensinar habilidades técnicas e dinâmicas da comunidade
- Conhecimento sobre o trabalho de profissionais da área da Instituição
- Se sente confortável escrevendo e pesquisando
- Se sente confortável com tecnologias em geral e em contribuir com plataformas online
- Vontade de aprender!

Não é necessário que a pessoa já tenha experiência com as plataformas Wikimedia, mas esse conhecimento prévio pode facilitar o desenvolvimento do projeto na Instituição. Por exemplo, no caso de impossibilidade de oferecer uma vaga por mais de seis meses, recomenda-se que a pessoa escolhida para a função já tenha conhecimento sobre o funcionamento das plataformas e da comunidade Wikimedia antes de começar a residência e que a Instituição prepare com antecedência as atividades a serem desenvolvidas. Isso pode incluir separar e preparar metadados e imagens para carregamento, identificar e digitalizar obras que possam ser disponibilizadas sob licenças livres ou até mesmo adiantar a organização de eventos de maratonas de edição.

Caso o projeto a ser implementado seja de médio a longo prazo, é viável contratar uma pessoa que não conheça ainda o funcionamento do universo Wikimedia, mas que esteja muito interessada em aprender! Afinal, as plataformas Wikimedia podem e devem ser editadas por qualquer pessoa que respeite suas regras. Além disso, a

base comunitária dos projetos Wikimedia fomenta um ambiente propício para a entrada e aprendizado de novos editores voluntários.

Atenção! Não se trata de Marketing ou Relações Públicas

A comunidade Wikimedia tem regras sobre conteúdos que façam publicidade para Instituições, mesmo as voltadas ao conhecimento, havendo uma distinção entre branding e marketing de expertise e conhecimento. A ideia é integrar a Instituição a uma rede de conhecimento livre e viabilizar que mais pessoas tenham acesso ao que ela produz e pesquisa. Por isso, uma residência não deve ser direcionada a melhorar conteúdo na Wikipédia sobre a própria Instituição para que sua imagem pública melhore, por exemplo. O ideal é que a pessoa contratada atue na melhoria e na expansão de conteúdos associados à expertise da Instituição e que viabilize o engajamento de uma comunidade sobre esses conhecimentos.

Um relato de experiência no Brasil

Eu, Érica Azzellini, e Giovanna Fontenelle, fomos Wikimedistas em Residência no Centro de Pesquisa, Inovação e Difusão em Neuromatemática ([CEPID NeuroMat/FAPESP](#)) no Instituto de Matemática e Estatística da

Universidade de São Paulo (IME-USP). A posição foi viabilizada com uma bolsa FAPESP do Programa José Reis de Incentivo ao Jornalismo Científico. A bolsa requeria o desenvolvimento de um projeto acadêmico e de atividades práticas, de forma que pudemos experimentar com as plataformas Wikimedia na área de Difusão do CEPID NeuroMat.

Foi elaborada uma pesquisa sobre Jornalismo Computacional e narrativas estruturadas com o Wikidata. Como atividade prática, foi desenvolvida a ferramenta Mbabel para geração automática de rascunhos de verbetes na Wikipédia com base em informações cadastradas no Wikidata. O processo de desenvolvimento da ferramenta e a reflexão sobre os conceitos de Jornalismo Computacional estão disponíveis na publicação *As potencialidades de narrativas estruturadas para o Jornalismo Computacional: competências jornalísticas na elaboração de textos gerados com bancos de dados.*

Giovanna Fontenelle, que também cursava História na FFLCH-USP, desenvolveu um projeto no CEPID NeuroMat em conjunto com o Museu Paulista, de forma a realizar carregamentos de metadados e imagens do acervo nas plataformas Wiki, no contexto da iniciativa GLAM-Wiki do Museu Paulista. Um dos resultados desse trabalho foi a revisão de literatura sobre os agregadores de conteúdo Google Art Project e GLAM Wiki, *A obra de arte na era das convergências digitais.*

Nossa experiência prévia com a wiki se deu por um programa de educação na Faculdade Cásper Líbero para

alunos de Jornalismo, ministrado por João Alexandre Peschanski, no qual criamos conteúdo de interesse público na Wikipédia para a matéria de Ciência Política. Aprendemos as regras básicas dos projetos Wikimedia e a editar a Wikipédia, principalmente.

O aprendizado maior foi quando iniciamos a residência no CEPID NeuroMat e tivemos contato aprofundado com outras plataformas, como o Wikimedia Commons e o Wikidata. Aprendi a programar em Lua para desenvolver a ferramenta Mbabel e Giovanna aprendeu a usar as ferramentas de carregamento de imagens e metadados. Engajamos com a comunidade Wikimedia e logo o nosso interesse em ampliar a nossa atuação aumentou.

Alguns meses antes de nossa entrada, o CEPID NeuroMat havia começado a organizar o que chamamos de Wikidata Labs: treinamentos técnicos em ferramentas associadas ao banco de dados Wikidata. Os encontros continuaram a ser organizados mensalmente e passaram a ser transmitidos ao vivo para a comunidade interessada. Tivemos a oportunidade de apresentar esses eventos, compartilhando nossas atividades e descobertas do período de residência. Os encontros contavam com uma sessão de apresentação com debate sobre o tema, seguido por atividades práticas no laboratório do centro de pesquisa.

Os Wikidata Labs tinham participação da equipe do CEPID NeuroMat, de membros da comunidade Wikimedia e de profissionais de Instituições GLAM. Em 2019, fomos convidados a participar da conferência Wikidata

em Berlim e os Wikidata Labs foram reconhecidos internacionalmente com o [WikidataCon Award](#) na categoria Outreach. A ferramenta Mbabel, desenvolvida no contexto da minha residência, também recebeu menção honrosa na premiação.

A troca de experiências também foi fundamental nesse processo e Giovanna teve a oportunidade de organizar um meet up com Wikimedistas em Residência de diversas partes do mundo na [Conferência GLAM-Wiki 2018](#) em Tel Aviv. Também participou durante sua residência do encontro [Wikimania](#) em Estocolmo, compartilhando os aprendizados com os GLAMs no Brasil e a [iniciativa wiki de recuperação de imagens](#) do acervo realizada após a tragédia do Museu Nacional.

A bolsa tinha duração de seis meses, podendo ser renovada por mais seis meses, de forma que conseguimos atuar no centro de pesquisa e colaborar com as plataformas Wikimedia por um ano cada uma. Com o apoio da equipe de centro de pesquisa e da comunidade Wikimedia, conseguimos inserir o CEPID NeuroMat na rede de conhecimento das plataformas Wikimedia e contribuir com o desenvolvimento de ferramentas e processos usados até hoje nas parcerias GLAM Wiki.

Hoje, eu e Giovanna atuamos profissionalmente no Wiki Movimento Brasil, associação de editores das plataformas Wikimedia que desde 2013 atua em diversos projetos voltados à educação, difusão de conhecimento e valorização da cultura livre e pensamento crítico.

Saiba mais sobre Wikimedistas em Residência

- [Como criar uma posição de Wikimedista em Residência](#)
- [Wikimedians in Residence Exchange Network](#)

Nota sobre a autora

Érica Azzellini é Communications Manager no Wiki Movimento Brasil (WMB), onde atua transversalmente em projetos de educação e GLAM, no desenvolvimento de ferramentas web semânticas e no apoio à comunidade. Formada em Comunicação Social pela Faculdade Cásper Líbero (FCL), pesquisa ciberfeminismo, gênero e tecnologia; Jornalismo Computacional e Humanidades Digitais. Foi bolsista de Jornalismo Científico FAPESP no CEPID NeuroMat e atuou com Comunicação para Direitos Humanos na Missão Paz.

Entre em contato

erica@wmnobrasil.org

Abre-te

RENASCIMENTO DIGITAL

Cecilia C. B. Cavalcanti, Carolina da Rocha C. Matos
e Leno Veras

Este artigo foi publicado na Revista Memória e Informação, v. 3, n. 1, p. 49-62, jan./jun. 2019 e faz parte da pesquisa de doutorado de Carolina Rocha Matos com o título “Del lienzo a la pantalla digital. La experiencia del museo en la era de la intermediación electrónica”, que corresponde ao Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid (Espanha).

Desde que a Renascença descobriu a dobra, o campo escondido, o tempo sobreposto, *o complicatio*, quando surgem novas perspectivas do olhar, nossos sentidos biológicos se complementam em êxtase, prazer e beleza. Mais do que um simples sorriso, é o enigma deste gesto de discreta sensualidade o que dá notoriedade à “Mona-lisa” (Da Vinci, 1503-1506). Na pintura mais difundida de Leonardo, percebe-se como o todo é muito mais do que a soma das partes.

Desde as representações fantásticas do “Jardins das Delícias” (Bosch, 1504), passando pela simetria clássica da “Santa Ceia” (Leonardo, 1495–1498) e entrando no mundo sistemático e da experimentação de “*Day and*

Night” (Escher, 1938), talvez a arte esteja em constante e gradual desconstrução das dimensões, uma preparação para que possamos “enxergar” outras tantas.

Sabe-se que a técnica constitui-se como mediadora concreta, material, entre a ciência e a vida cotidiana, representando a face visível do fenômeno (Oliveira, 2002) e que a *“forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência.”* (Benjamin, 1994). No século XX, as experiências de si, do mundo e do outro se alteraram a partir da integração da técnica enquanto mediadora: nem o homem, nem o mundo, permanecem os mesmos. Como observa o filósofo francês Michel Foucault, a época atual pode ser compreendida como a *“época do simultâneo, da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso”*. Agora é o mundo que se experimenta. (Foucault, 2006. p. 411).

No mundo contemporâneo, a técnica vem dominando os espaços, suprimindo os tempos e permitindo novos olhares. Gerar o acesso digital pode, em um primeiro momento, proporcionar uma proximidade daquilo que está distante, mas sem com isso suprimir o distanciamento em si (Heidegger, 1980). Por outro lado, ao criar possibilidades de aproximação de tempos e espaços, a tecnologia digital vem gerando novos sentidos e experimentações nos campos da arte e da ciência.

Este artigo pretende, através da análise de modelos de transformação digital empregados em diferentes museus e instituições culturais do mundo, demonstrar a mudança de paradigmas na percepção do patrimônio

cultural mundial, com vista à apropriação transcultural possibilitada pela digitalização de bens simbólicos até então restritos à fruição *in loco*. Com o acesso mundializado e imediatizado, o espectador pode hoje visitar galerias e monumentos aos quais não teria acesso senão fisicamente, e até mesmo interagir com eles via aplicações em rede. Intencionamos, desse modo, mapear ações digitais cujo viés seja expansão de práticas em uma cultura virtualizada, traçando como objetivo o esboço de um panorama das novas formas de interação com os acervos e sua apresentação na época atual.

Partindo-se do princípio de que é através do seu patrimônio cultural que uma sociedade se torna visível para si e para os outros (Assman & Czaplicka, 1995), comunicar nosso tempo passado através de imagens passou a ser um dos principais objetivos dos agentes culturais voltados para a conservação do patrimônio, gerando uma interseção, nunca antes imaginada, entre diversas disciplinas e as ciências da comunicação: “antes que as guerras e o tempo destruam nosso patrimônio cultural, precisamos salvá-lo em bibliotecas digitais 3D.”²⁸²

A imagem digital atua como os “semióforos”, citados pelo escritor italiano Umberto Eco, em alusão ao historiador polonês Krzysztof Pomian (Eco, 2014), enquanto signos de um tempo remoto. O caráter intangível da memória transporta o tempo passado ao presente,

282 “Não deixe a história morrer”, editorial publicado na revista *Scientific American*, ano 14, n. 169, p. 7, ago. 2016.

evidenciando o valor de culto da obra e sua importância simbólica para a humanidade, ao mesmo tempo em que retorna à sede das mesmas a insígnia de cidade patrimônio.

Museus como produtores de sentido

O museu, seja de que tipologia for, é um produtor de sentidos para a sociedade, cujo princípio básico é a disposição de objetos em um determinado espaço físico, criando-se um discurso museográfico que pode ser apreendido pelo público que o visita. Porém, o significado dos objetos só se torna possível de ser apreendido a partir do próprio contexto museográfico no qual é apresentado (Vasconcellos, 2006). Podemos dizer que o museu possui como matéria prima de sua problemática a questão da memória “como construção social, formação de imagem necessária para os processos de constituição e reforço da identidade individual, coletiva e nacional” (Meneses, 1992). Cabe ressaltar que a origem dos museus como locais de preservação de objetos com finalidade cultural é antiga. Há indícios de que o homem se dedica a colecionar objetos pelos mais diferentes motivos, desde a era primitiva (Conard, 2003).

Ao pensarmos os dispositivos de memória - especificamente museus, arquivos e bibliotecas - e a atualização dos modos de experienciá-los em nosso tempo, ocasionada por processos de digitalização da cultura

que intensificou-se a partir de meados do século passado, percebermos a necessidade central de analisar a inter-relação entre a emergência de tecnologias de digitalização e a configuração de novas formas de praticar a memória social.

A expansão geográfica do acesso a bens simbólicos configura uma expansão das possibilidades dos acervos, que tornam-se acessíveis não somente além dos espaços nos quais conservam-se, mas também, e sobretudo, dos tempos que representam e, ainda mais, dos que afetam com sua presença expandida.

Tomando os museus como exemplo, muito embora o formato atual remonte ao século XVII e às primeiras ocorrências dos gabinetes de curiosidades na Europa pós-feudal, podemos observar que a finalidade de preservação de conjuntos simbólicos alcança uma escala temporal que atinge a antiguidade, com indícios de colecionadores de objetos desde a era pré-escrita.

O museu, entendido aqui enquanto dispositivo enunciador de sentidos históricos para a sociedade do presente, tem por princípio básico a disposição de bens simbólicos em um determinado espaço, até então essencialmente físico, onde através de uma forma expográfica engendram-se discursos a serem apreendidos pelos visitantes, estabelecendo, dessa feita, um mecanismo comunicacional que emite conteúdos públicos.

Contudo, o significado dos bens simbólicos pode ser apreendido a partir do contexto museográfico em que apresentam-se (Vasconcellos, 2006). Podemos dizer,

desde esta perspectiva, que o museu possui como cerne de sua atuação a proposição da memória *como construção social, formação de imagem necessária para os processos de constituição e reforço da identidade individual, coletiva e nacional* (Meneses, 1992).

Mais além, pertence à nossa modernidade a ideia de acumular, criar um arquivo geral, encerrar em um lugar todos os tempos e todas as épocas, - *lugar de todos os tempos fora do tempo* – sugerindo uma acumulação infinita do tempo em um lugar que em nada o mudaria. Ou ainda, em Foucault, o museu, bem como o arquivo e a biblioteca, são heterotopias, conceito vinculado à acumulação do tempo (Foucault, 2006).

Crang (1994²⁸³) concebe o museu como “*machines that inscribe time on space*”²⁸⁴, mecanismos que encapsulam o tempo, lançando mão de suas categorias analíticas para segmentá-lo e suas possibilidades técnicas para representá-lo. À luz do que Kosselleck propõe como metodologia para a compreensão da história, uma *estratigrafia do tempo*, este trabalho pretende focar na reconstrução do tempo progresso através das vias digitais disponíveis na atualidade, gerando presenças virtuais nunca antes imaginadas e intervenções temporárias que dão novos sentidos ao patrimônio material por meio de sua imaterialidade.

283 Disponível em: <http://dro.dur.ac.uk/5161/1/5161.pdf?DDD14+dgg@arb+dgg-0mac> Consulta: 30 de outubro de 2018.

284 Máquinas que inscrevem o tempo no espaço. (tradução livre)

Na busca pela disponibilidade infinita do passado, nos dias de hoje observamos uma metamorfose no paradigma memorial a partir da expansão da possibilidade de interação com o patrimônio histórico e artístico mundial através de dispositivos técnicos e da reprodução digital. “No atual presente eletrônico, não há nada “do passado” que tenhamos de deixar para trás, nem nada “do futuro” que não possa ser tornado presente por antecipação simulada” (Gumbrecht, 2015, p.129).

O passado habita o futuro

A imagem numérica, como aliada no processo de manutenção do legado cultural, tem o potencial para ser personagem principal na transmissão dessa herança volúvel para as gerações futuras, retirando-se das cidades, estados e nações, a exclusividade quanto à missão de proteger seus patrimônios, aumentando as possibilidades de sua preservação ao proporcionar a criação de cópias em qualidade tão alta quanto necessário, tornando a conservação da materialidade apenas uma das formas possíveis de salvaguarda.

Podemos dizer que a réplica digital busca satisfazer a questão da memória como instrumento de construção social, onde o contato com o conceito simbolizado pelo objeto independe da relação temporal e atua de forma eficaz nos processos de constituição e reforço da identidade individual e coletiva. “Quando o olho decifra na

imagem a mensagem “informação”, ele circula ao redor da imagem. O tempo dentro da imagem é um tempo circular de eterna repetição” (Flusser, 2014, p.212).

Em contrapartida ao modelo mais concreto de presença das mídias analógicas, atualmente, nossa imaginação está cada vez menos vinculada ao mesmo lugar em que habita nosso corpo (Gumbrecht, 2015, p.124). O olhar, enquanto sentido primeiro dessa interação eletrônica fica limitado pelos comandos ao aparelho, sendo a tela digital a peça-chave para a instrumentalização da percepção; e por conseguinte, de fruição patrimonial.

A sensação física de uma interação à distância produzida pela via digital, através da Internet ou de *softwares* de realidade virtual, nos seduz com a ideia da disponibilidade universal de todos os tempos e espaços, em um processo de justaposição de bens simbólicos à priori incomunicáveis: erigimos, desse modo, imaginários que articulam passados e futuros, utopias e distopias, como antecipado pelo poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti.

Este futurista publicou, no jornal francês Le Fígaro do dia 20/02/1909, uma série de propostas para uma nova estética, dentre as quais figurava o seguinte enunciado:

“Nós estamos no promontório extremo dos séculos!... Por que haveríamos de olhar para trás, se queremos arrombar as misteriosas portas do Impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós já estamos vivendo no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onipresente”.

Já passado um século desta manifestação, podemos empreender uma observação dos desdobramentos que se descortinaram a partir desta aceleração propulsada em meados do século XIX, culminando avassaladoramente no princípio do século XX, não somente no que diz respeito às complexas modificações pelas quais as estruturas das sociedades ocidentais foram reconfiguradas devido às revoluções industriais e tecno-científicas ocorridas, mas, em específico, com vista à implementação de novas temporalidades e seus usos.

Huysen afirma que desde o século XVII emergia no continente europeu um novo sentido de temporalidade - o que pode ser apreendido, por exemplo, no campo das artes visuais pelo surgimento de uma sistematização historiográfica que tem como marco o texto seminal publicado em 1764 por Johann Joachim Winckelmann, intitulado “Reflexões sobre a arte antiga” - cuja característica central é a radicalização da assimetria entre passado, presente e futuro, quando o que ele denomina nostalgia das ruínas, se intensifica.

Sobretudo por meio da multiplicação de coleções de artefatos de variadas naturezas, com o advento dos gabinetes de curiosidades (*wunderkammer*) enquanto mecanismos de representação, o passado se fazia presente por resíduos, fragmentos narrativos que compunham uma cosmovisão que correlacionava os indivíduos e o mundo, de modo a engendrar uma forma de mediar-se, combinando espaço e tempo em um *cadáver exquisit*, e conformando verdadeiros cultivos de nostalgia,

apontada como possível “utopia às avessas”.

Neste sentido, é possível recorrer à análise de Harvey (2007), quando aponta que este processo ocorrido a partir do final do século XIX e desde o início do século XX, época que ele descreve como período em que as transformações das práticas espaciais e temporais, implicou em uma perda da identidade com o lugar e repetidas rupturas radicais com todo sentido de continuidade histórica na qual museus, bibliotecas, arquivos e exposições em geral passaram a objetivar uma organização coerente voltada para “inventar uma tradição”.

É neste sentido que o colecionismo - tendo em perspectiva as etapas subsequentes da prática de formação de coleções como precursora da ideia de museu e suas posteriores ocorrências - e a musealização, em específico a digitalização do patrimônio cultural, interessa a esta investigação, posto que, segundo o mesmo autor,

[...] a nostalgia se contrapõe às noções lineares de progresso, ou até as solapa, quer sejam elas dialeticamente emolduradas como filosofia da história, que sejam sociológica e economicamente vistas como modernização. (HARVEY, 2007).

Neste cenário de negociação entre memórias e imaginários, a operação de sobrepor diferentes modos de apreender o tempo, como “tempo passado” e “tempo futuro”, através de um mecanismo de articulação de temporalidades, apresenta-se como uma estratégia discursiva elaborada que tensiona o discurso historiográfico, pelo que presenciamos, hoje, a negação da memória

(como visto no processo de apagamento mediático da experiência coletiva no período ditatorial brasileiro) e, então, a ficção da história (como na volta do “país do futuro”).

A curadoria, em tempos de imediatização e mundialização, apresenta-se, portanto, como práxis central da discursividade museal e - neste período de transição de épocas em que vivemos, no qual a percepção de que o tempo acabou, ou está eternamente acabando (Cavalcanti e Tucherman, 2010), considerando o “Tempo como condição essencial para a inteligibilidade do mundo” (Crary, 2014) - é preciso, mais do que nunca, estar atentos ao que se destrói da memória coletiva e o que é construído como imaginário social, compreendendo que a memória constitui a cultura.

Resultado

É verdade que a imagem virtual, criada através de máquinas eletrônicas, expande as possibilidades perceptivas que as diversas técnicas de representação têm oferecido ao longo da história. Entre os aspectos como a velocidade de transmissão e a não localização imagem, pode-se observar também a acessibilidade à informação como elemento de progresso na comunicação visual. Por outro lado, no Renascimento original as imagens eram limitadas em número e cuidadosamente contempladas, o que afeta diretamente a recepção das sensações

envolvidas na visão.

O pesquisador e museólogo catalão Jorge Wagensberg, criador do museu de ciências CosmoCaixa, afirma que o museu não deve ser apenas uma embalagem para seu conteúdo, uma loja de peças destinadas à conservação e simples observação. Além de ser *container*, é um continente: um espaço que inclui sua construção e ambientes externos, capaz de proporcionar o lugar ideal para o equilíbrio entre representação física e comunicação, que gera conhecimento a partir de um raciocínio central. “O museu deveria ser mais um ponto de encontro do que um lugar para visitar” (Wagensberg e Terradas, 2006, 66).

A partir dos eventos que ocorreram na Revolução Francesa, as razões para a construção de espaços específicos para abrigar museus como locais de produção de informação foram divididas em três categorias básicas: conservação, disseminação e formação de gosto.

Como local de arquivamento, o museu é entendido como um espaço que protege as obras de arte de possíveis danos, tanto do tempo quanto dos atos de destruição. Na insurreição em frente à monarquia francesa, houve a preocupação de separar o patrimônio artístico recentemente conquistado pelo povo de possíveis atos de vandalismo.

Atualmente, podemos ver nas recentes revoltas no Oriente Médio que as barreiras físicas do espaço não são mais um obstáculo para esse tipo de ação. O Estado Islâmico, IS, destruiu artefatos inestimáveis no Museu

Nimevah, na cidade de Mosul, no Iraque, nos primeiros meses de 2015. Arqueólogos de todo o mundo alertaram para o fato de que as peças destruídas sejam assírias e acadianas, com milhares de anos, gerando uma perda irreparável.

O objetivo dos extremistas era a destruição total da memória e do passado como meio de eliminar a diversidade cultural dos territórios atacados. Mas enquanto muitos usuários da rede se limitaram a encaminhar o vídeo no qual a ação é divulgada, um grupo de especialistas em digitalização de heranças culturais planejou a restauração virtual dos artefatos como uma medida para uma possível resistência. Criando cópias digitais, que servem para identificar o que as obras de arte foram um dia, o Projeto Mosul ou REKREI conta com o apoio do público, que envia fotos de suas coleções pessoais para o trabalho de “reconstrução” do acervo histórico. Uma galeria virtual foi criada em três dimensões, com a intenção de encenar o espaço material ocupado pelo museu.

Citamos aqui também, como ilustração de nossos potenciais objetos de análise, os Budas de *Bamiyan*, duas estátuas, de 55 e 38 metros de altura respectivamente, construídas no século VII na antiga Bactria, como corpus introdutório que revela o potencial desta proposição. Tais esculturas compunham a “Paisagem Cultural e Vestígios Arqueológicos do Vale de Bamiyan”, sítio integrante da lista da UNESCO para “Patrimônio Mundial em

Perigo”²⁸⁵.

Após serem completamente destruídas em 2001, em uma ação do movimento fundamentalista islâmico, com disparos e bombas de artilharia do exército Talibã, as estátuas foram recompostas digitalmente, em junho de 2015, por meio de projeções holográficas²⁸⁶. Janson Yu e Liyan Hu, um casal de artistas chineses patrocinado pelo governo de seu país²⁸⁷, preencheu o vazio deixado na explosão com a projeção da imagem virtual dos Budas.

Casos como este, no qual um estado-nação promove um restauro tecnológico, em parceria com a sociedade civil e organismos internacionais, elucida a dimensão política que o patrimônio digitalizado adquire na sociedade contemporânea, motivo pelo qual acreditamos serem objetos profícuos no que concerne à sua investigação, pelo que nos propomos a contribuir com o debate sobre expansão do acesso e convergência dos arquivos digitais.

Do ideal do público como fonte e curador do repertório de imagens para uma coleção virtual, passamos ao ideal democrático proposto pelo conceito de divulgação estabelecido na França revolucionária. Em plena conformidade com o exemplo do *crowdsourcing* demonstrado no

285 Disponível em: <http://whc.unesco.org/en/list/208>. Acesso em: 30 de outubro de 2018.

286 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?t=15&v=FmDKHbv-ubI>. Acesso em: 30 de outubro de 2018.

287 <http://www.khaama.com/return-of-bamyan-buddhas-with-help-of-3d-image-display-9468>. Acesso em: 30 de outubro de 2018.

caso do Iraque, na época afirmava-se que a propriedade cultural é uma herança que pertence de direito à humanidade e, portanto, o museu é visto como um espaço público, ao qual todos podem ter acesso.

O principal expoente dessa geração digital é sem dúvida o *Google Art Project*²⁸⁸, que pretende jogar com perfeição esse ideal democrático no campo virtual. Localizado no ciberespaço, este “museu de museus” tem uma ferramenta que oferece vistas panorâmicas com imagens reais de 360 ° na horizontal e 290 ° na vertical de alguns dos maiores museus do mundo. As imagens são tiradas por uma câmera acoplada a um robô da empresa e uma vez na internet podem ser exploradas através da tela do computador. As imagens estão disponíveis para todas as pessoas que têm acesso à Internet e a digitalização de obras de arte pode ser vista em diferentes tamanhos, de qualquer direção e de diferentes ângulos, o que transforma a experiência da “visita”, cujo transporte é a tela, em algo muito provável para uma viagem ao espaço real.

A ligação sólida entre a percepção visual contemporânea e as tecnologias da informação e comunicação (TIC) significa que, através da velocidade vertiginosa da informação transmitida pela Internet, em muitos casos, a análise da realidade objetiva é delegada às máquinas, transformando a comunicação em uma série de escolhas automáticas, orientadas puramente pela rápida atração visual. É a própria interação entre o novo tipo de texto e

288 Disponível em: <https://artsandculture.google.com/>

o contexto, isto é, as condições de produção e difusão das imagens digitais, que indicam o significado a ser atribuído e a orientação a adotar em sua interpretação.

A representação digital, ao permitir que cada imagem seja intrinsecamente mutável através do caminho adotado em sua difusão, altera a lógica tradicional da visão do museu. Diferentemente da observação favorecida pelo contexto físico da caixa branca, a exposição digital reforça a percepção ancorada no potencial da exposição e atenua a visão como ferramenta de produção cognitiva. Esta nova forma de experienciar a arte possibilita novas exposições como aquelas no Museu de Arte Digital de Paris, Atelier les Lumières, onde o visitante tem a sensação de entrar no quadro e ser totalmente envolvido pela obra, graças a tecnologias de projeção com 120 video-projetores e uma sonorização especial, instalados em 3.300 m² (Fig.1)



Figura 1: Atelier Les Lumières. Foto CCBC.
www.atelier-lumieres.com/

Mais além, podemos dizer que ocorre também a transformação dos trabalhos em informações, isto é, de objetos concretos localizados em espaços físicos

delimitados em elementos intangíveis de comunicação, o que faz com que o ato de digitalização gere outros significados para o trabalho através da mudança de suporte para sua imagem. Esta técnica pode ser observada principalmente nos museus de ciências, quando objetos reais frágeis ou raros são digitalizados, inclusive em 3D, possibilitando tanto sua exposição em segurança quanto o aprofundamento da pesquisa. Exemplo no Brasil, citamos o crânio de Luzia (Fig.2), fóssil da mulher que viveu há mais de 11 mil anos e de inestimável valor científico por se tratar do mais antigo fóssil humano já encontrado no Brasil e nas Américas. Encontrados pedaços no meio dos destroços do Museu Nacional, sua réplica em 3D foi destruída, mas preservados os arquivos digitalizados poderão ser refeitos.



Figura 2: Reprodução <https://www.youtube.com/watch?v=D6nmr5tofQ0>

A partir do fato de que os agentes de difusão de uma imagem podem convergir atualmente no papel de comunicadores com seus criadores e outros receptores,

podemos dizer que o espectador do domínio digital também acumula funções de curador. Anotando links, navegando em uma rota virtual escolhida ou compartilhando informações em redes sociais, os espectadores testam experiências não mediadas entre o assunto e a obra de arte e geram conteúdo para outros agentes desse circuito.

Algumas considerações finais.

Em uma cultura pós-moderna e tecnologicamente avançada, vivemos cercados por telas de informação que nos separam e, ao mesmo tempo, nos aproximam do que até então chamamos de “realidade”. Os arquivos da comunicação digital são feitos em mídia física, enviados por meio de transmissão eletrônica e re-materializados no momento de sua apresentação na tela.

Até a chegada da mídia digital, a comunicação visual costumava ocorrer dentro dos tempos e estruturas locais e regionais. Segundo o filósofo e arquiteto francês Paul Virilio, o espaço despertado pela tecnologia da informação não é geográfico, mas um espaço de tempo. O tempo de reação requerido nesta dinâmica digital é rápido e requer um ritmo que pode ter excedido os limites do que é humanamente possível. Uma vez que as senhas da interação foram democratizadas pela mídia digital, a sociedade pode ter passado de uma democracia de opinião para uma espécie de reflexo padronizado, causando uma sincronização de emoções e não um reflexo consciente dos fatos.

Ao longo da história, a relação entre o sujeito que observa e os modos de representação mudou com o rápido desenvolvimento das técnicas utilizadas para a produção e disseminação de imagens. A partir da palavra latina *perceptio*, que significa receber ou coletar, pode-se dizer que a percepção é a função pela qual as sensações provocadas nos indivíduos por objetos sensoriais são vivenciadas, organizadas e interpretadas.

Os meios de comunicação que dependem da representação visual, como os jornais, a televisão e a Internet, tornaram-se o palco em que a experiência histórica coletiva é montada e legitimada. As sociedades industriais tornaram seus cidadãos dependentes de imagens, sendo esta a forma mais irresistível de contaminação mental.

Atualmente, através da vertiginosa velocidade com que a informação é transmitida através de telas eletrônicas, é possível que o sujeito que absorve todo o conteúdo visual produzido diariamente delegue às máquinas a análise da realidade objetiva. “Onde quer que o mundo real seja transformado em meras imagens, meras imagens se tornam seres reais e motivações efetivas para o comportamento hipnótico”. (Debord 2008, p.43)

As mudanças formais na percepção visual, que culminaram na nova visibilidade onipresente agora experimentada, não são um evento recente, mas começaram a se manifestar ao longo do século XIX. A evocação histórica dos instrumentos que levaram à abstração da visão é importante na medida em que o que muda não é o olhar singular, mas a conjuntura em que ocorre a percepção.

A cena social em que um novo estatuto surge para a apreensão de imagens é primordial para que possamos entender as transformações na cultura visual e o que chamamos de Renascimento digital.

Importante ressaltar que, a tecnologia digital, nesses exemplos, traz para o tempo presente o passado, um tempo virtual, imaterial, uma memória estéril. O objeto real que já não mais existe, não é passível de se transformar em novos conhecimentos. Se calou para sempre.

Referências

ASSMAN, J.; CZAPLICKA, J. Collective Memory and Cultural Identity. New German Critique. **Cultural History/Cultural Studies**, n. 65, p. 125-133. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/488538>>.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Walter Benjamin: Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CAVALCANTI, C.C.B; TUCHERMAN, I. **Comunicação, mídia e consumo**. São Paulo: Escola Superior de Propaganda e Marketing, 2010.

CRANG, M. Spacing times, telling times and narrating the past. **Time & society**, v. 3, n.1, p.29-45, 1994. Disponível em: <<http://dro.dur.ac.uk/5161/1/5161.pdf?DDD14+dg0arb+dg0mac>>.

CRARY, J. **Capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CONARD, N. J. Palaeolithic ivory sculptures from southwestern Germany and the origins of figurative art. **Revista Nature**, n. 426/2003, p. 830-832, 2003.

ECO, U. **El Museo en el Tercer Milenio** In: El Museo. Madri: Casimiro Livros, 2014.

FOUCAULT, M. Outros Espaços. In: MOTTA, M. de B. **Ditos e escritos III - Estética, literatura e pintura, música e cinema? Michel Foucault: Organização e seleção de textos**. 2. ed. , Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FLUSSER, V. **Comunicologia: Relfexões sobre o futuro: as conferências de Bochum**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença: O que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro. Contraponto Editora Ltda., 2010.

HARVEY, D. **Condição Pós-moderna**. São Paulo: Editora Loyola, 2007.

HEIDEGGER, M. A Coisa. In: **Mitologia**. Cadernos da UNB, 1980.

HUYSEN, A. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MENESES, U. T. B. A História, cativa da Memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, v. 34, 1992.

OLIVEIRA, B. J. **Francis Bacon e a fundamentação da ciência como tecnologia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

VASCONCELLOS, C. M. **Personagens Emblemáticos nos Museus de Ciência e Tecnologia e de Ciências Humanas**. Rio de Janeiro, 2006.

WAGENSBERG, J. **El museo total**: Por conversación entre arquitectos y museólogos. Barcelona: Sacyr, Sau / Grupo Sacyr-Valhermoso, 2006.

Nota sobre os autores

Cecilia c. B. Cavalcanti

Doutora em Comunicação e Cultura Escola de Comunicação da UFRJ, com experiência internacional como pesquisadora visitante no Museu CosmoCaixa de Barcelona. Pós-doc PAPD FAPERJ-CAPES na ECO - UFRJ. E mail: ceciliacbc@gmail.com

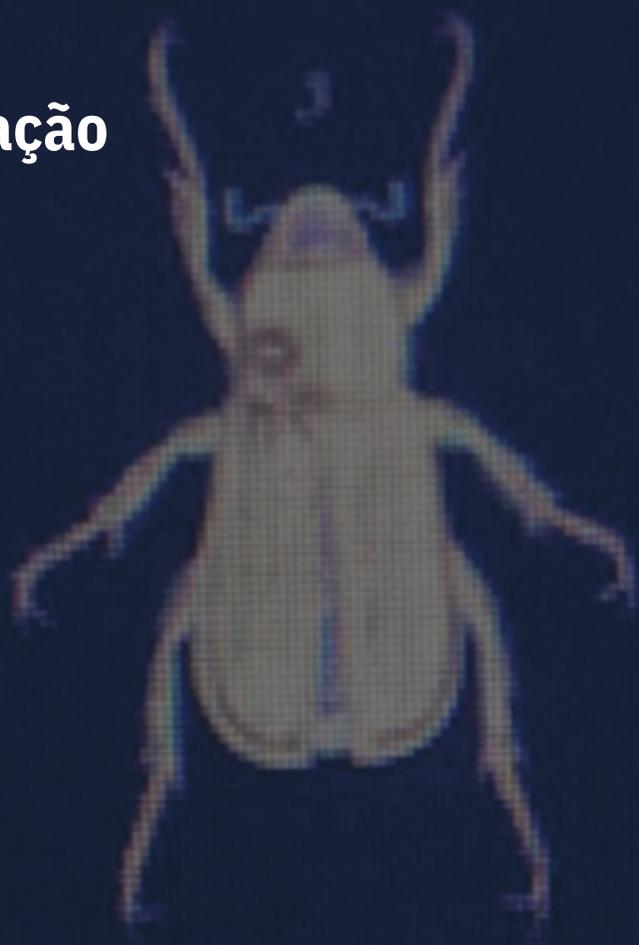
Carolina da Rocha C. Matos

Doutoranda em História da Arte pela Universidad Complutense de Madrid, investiga a utilização de novas tecnologias no ambiente museológico, com tese intitulada “El tiempo y el espacio de la pantalla digital”. E mail: caixadacarol@gmail.com

Leno Veras

Doutorando em Comunicação e Cultura Escola de Comunicação UFRJ. E mail: veraslenu@gmail.com

Programação



PROGRAMA DE FORMAÇÃO

No período que antecedeu a realização das inscrições das instituições culturais para participarem do hackathon, o projeto ofereceu conteúdos audiovisuais instrutivos, com foco na preparação de suas equipes para o encaminhamento de seus respectivos pacotes de dados, focando em temáticas essenciais como as licenças e os formatos.

Curadoria e mediação: Leno Veras

1. Sistemas e Processos

O ciclo Sistemas e Processos explora os fluxos produtivos de instituições culturais, que, sobretudo a partir da intensificação da transformação digital, tornaram-se arquiteturas e engenharias organizacionais essenciais para que o acesso aos acervos se expanda aos meios digitais. Instituições como ICOM Brasil e Fundação Bienal de São Paulo situam o debate na atualidade, apontando boas práticas como norteamento a um entendimento mais amplo acerca do potencial da sistematização dos acervos e arquivos. A partir de uma abordagem interdisciplinar, acompanhamos os casos do Arquivo Histórico Wanda Svevo e do Núcleo de Pesquisa e Difusão da Fundação Bienal de São Paulo.

Participaram do ciclo

- **Ana Luiza Mattos**, gerente, e **Paulo Carreta**, assessor do Arquivo Histórico Wanda Svevo - Fundação Bienal de São Paulo
- **Melânie Vargas**, assistente do Arquivo Histórico Wanda Svevo, **Thiago Gil**, coordenador e **Diana Dobránszky**, assessora do Núcleo de Pesquisa e Difusão - Fundação Bienal de São Paulo
- **Marília Bonas**, diretora do ICOM Brasil – Conselho Internacional de Museus

[Link para o site](#)

2. Legislações

No ciclo Legislações do Programa de Formação, o foco é a temática jurídica, com seus projetos inovadores de plataformas de conhecimento aberto. Um grupo referencial em áreas relativas às legislações, que contribuíram com orientações essenciais sobre conceitos-chave como Direito Autoral e Domínio Público.

Participaram do ciclo

- **Sérgio Branco**, diretor do Instituto de Tecnologia e Sociedade – ITS Rio
- **Mariana Valente e Juliana Monteiro**, coordenadoras do Creative Commons Brasil
- **Tânia Rodrigues**, gerente do Núcleo Enciclopédias – Itaú Cultural
- **Marcos Cuzziol**, gerente Núcleo Inovação – Itaú Cultural

[Link para o site](#)

3. Tecnologias

Tecnologias, aborda os múltiplos aspectos do desenvolvimento de tecnologias não somente enquanto ferramenta de uma área no fluxo produtivo das instituições, mas, também como finalística, enquanto campo de conhecimento; para este ciclo, contamos com a participação do Instituto Moreira Salles e do Wiki Movimento Brasil.

Participaram do ciclo

- **Érica Azzellini**, communications manager, e Giovanna Fontenelle, projects manager do Wiki Movimento;
- **Bruno Bucalon**, assistente técnico do Instituto Moreira Salles
- **Joanna Americano Castilho**, coordenadora do Núcleo de Digitalização, Tratamento de Imagens e Impressão Digital do Instituto Moreira Salles
- **Roberta Zanatta**, coordenadora do Núcleo de Catalogação e Indexação do Instituto Moreira Salles
- **Gabriel Moore**, membro do Comitê Internacional de Documentação (CIDOC) do ICOM
- **Millard Schisler**, gestor de Acervos do IMS
- **Sergio Burgi**, coordenador de Fotografia do Instituto Moreira Salles

[Link para o site](#)

LIVES ABRE-TE CÓDIGO

Como extensão do programa de formação e voltado para os participantes do hackathon durante o Sprint (intervalo de tempo destinado para resolver uma ou várias tarefas dentro do cronograma total do projeto), o projeto Abre-te Código ofereceu uma série de lives com parceiros do campo tecnológico.

Curadoria e mediação: Leno Veras

Live HackCovid-19

Os pesquisadores do Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas (CBPF) compartilham a experiência de organizar o HackCovid-19, um hackathon online voltado para a criação de tecnologias para ajudar a enfrentar os desafios da pandemia.

Participantes

- **Tobias Micklitz** | Pesquisador do CBPF e membro da comissão organizadora do HackCovid-19
- **Míriam Chaves** | Pesquisadora do Laboratório Nacional de Computação Científica (LNCC) e membro da comissão organizadora do HackCovid-19
- **Paulo Abílio Lisboa** | Pesquisador do Icict/Fiocruz e membro da comissão organizadora do HackCovid-19
- **André Bezerra** | Assessor de Comunicação do Icict/Fiocruz e membro da comissão organizadora do HackCovid-19
- **Mediação:** Leno Veras | Curador Abre-te Código

Dia 11 de novembro de 2020

[Link para o vídeo](#)

Live Política em Rede

Estratégias experimentais de colaboração ativista para democratizar a produção de tecnologias. Giseli Vasconcelos e Silvana Bahia trocam experiências e relatos à frente de duas iniciativas transformadoras: Arquivos Táticos e Olabi.

Participantes

- **Giseli Vasconcelos** | Arquivos Táticos
- **Silvana Bahia** | Jurada Abre-te Código e Codiretora executiva do Olabi
- **Mediação:** Leno Veras | Curador Abre-te Código

Dia 16 de novembro de 2020

[Link para o vídeo](#)

Live Visualização de dados

Métodos, técnicas e práticas do campo do design para a ampliação de doação às coleções digitalizadas: Barbara Castro e Júlia Giannella trocam experiências na sistematização e processamento de dados culturais.

Participantes

- **Barbara Castro** | Fundadora e diretora do estúdio Ambos&&
- **Júlia Giannella** | Professora, pesquisadora e designer
- **Mediação:** Leno Veras | Curador Abre-te Código

Dia 25 de novembro de 2020

[Link para o vídeo](#)

Juradas e Jurados do Hackathon

Diego Cerqueira

Pesquisador no Instituto de Tecnologia e Sociedade do Rio - ITS-Rio

Engenheiro de Software, Bacharel em Sistemas de Informação, Mestrando em Engenharia de Sistemas e Computação (PESC) na UFRJ. Acredita no bom uso da tecnologia, a partir da atuação em temáticas relacionadas à Tecnologias Cívicas (Civic Tech), com enfoque no combate à Desinformação, Bots e Automação, Educação Midiática e Inovação no Legislativo. Pesquisador no Instituto de Tecnologia e Sociedade do Rio (ITS Rio) na área de Democracia e Tecnologia. Líder Técnico dos projetos Mudamos (mudamos.org) e Pegabot (pegabots.com.br).

Érica Azzellini

Communications Manager no Wiki Movimento Brasil

Érica Azzellini é Communications Manager no Wiki Movimento Brasil (WMB), onde atua transversalmente em projetos de educação e GLAM, no desenvolvimento de ferramentas web semânticas e no apoio à comunidade. Formada em Comunicação Social pela Faculdade Cásper Líbero (FCL), pesquisa ciberfeminismo, gênero e

tecnologia; Jornalismo Computacional e Humanidades Digitais. Foi bolsista de Jornalismo Científico FAPESP no CEPID NeuroMat e atuou com Comunicação para Direitos Humanos na Missão Paz.

Juliana Bezerra

Técnica da Coordenação de Identificação do Departamento de Patrimônio Imaterial - IPHAN

Graduada em Relações Internacionais pela Universidade de Brasília – UnB (2003) e pós-graduada em Gestão de Projetos (Lato sensu) pela Fundação Getúlio Vargas – FGV (2010). Servidora pública no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) desde 2010, atua como Técnica em educação. Com experiência na Coordenação de Educação Patrimonial que se deu de 2010 a 2015. Atualmente, é técnica da Coordenação de Identificação do Departamento de Patrimônio Imaterial. Antes desta experiência, atuou como Assistente de Projetos de Cooperação Técnica Internacional em organismos internacionais, tendo apoiado projetos no Escritório da UNESCO no Brasil (na área de Ciências Naturais – Ciência, tecnologia e meio ambiente - e Educação) de 2003 a 2010 e no Programa das Nações Unidas para o Meio Ambiente, junto ao Centro de Monitoramento da Conservação Mundial (UNEP-WCMC), em 2010.

Leonardo Foletto

Creative Commons Brasil

Leonardo Feltrin Foletto é jornalista (UFSM) e doutor em Comunicação (UFRGS). Edita o BaixaCultura (<http://baixacultura.org>), espaço online de cultura livre e (contra) cultura digital, em atividade desde 2008, e atualmente está como Coordenador de comunicação do LabCidade FAU-USP (<http://labcidade.fau.usp.br/>) e membro do capítulo brasileiro do Creative Commons (<https://br.creativecommons.net/>). Foi professor visitante em algumas universidades (PUCRS, UCS, Unisinos, PUCSP e Unoachapecó) e desde 2007 trabalha com comunicação digital, cultura livre e tecnopolítica no Brasil e na Ibero-América em projetos como Casa da Cultura Digital (São Paulo e Porto Alegre), Ônibus Hacker, Festival BaixoCentro, Fórum Internacional do Software Livre (FISL), Rede de Produtoras Culturais Colaborativas, Matehackers, Enfrenta!, Liquid Media Laab, Laboratório de Inovação Cidadã (Labic), entre outros.

Roberta Saraiva

Diretora ICOM Brasil

Roberta Saraiva Coutinho - Historiadora, especialista em Museologia, foi diretora do Museu Lasar Segall – IBRAM/MInC, em São Paulo; curadora independente de exposições como “Calder no Brasil” e “Saul Steinberg – As aventuras da linha”, na Pinacoteca do Estado, SP; e no

IMS RJ. É diretora executiva da Expomus desde 2010, responsável pelas áreas de exposições e gestão de coleções. Integra a diretoria do ICOM Brasil.

Silvana Bahia

Codiretora Executiva do Olabi

Silvana Bahia é codiretora executiva do Olabi, é mestre em cultura e territorialidades pela UFF e pesquisadora associada do Grupo de Arte e Inteligência Artificial da USP e do Grupo de pesquisa em Políticas e Economia da Informação e Comunicação da UFRJ.

Ficha Técnica

Realização

Goethe-Institut São Paulo

Diretoria do Departamento de Informação para América do Sul

Anja Riedeberger

Curadoria

Leno Veras

Coordenação e Produção

Carolina Matos

Design Gráfico

Felipe Cavalcante e Gabriel Menezes | molde.cc

Produção Audiovisual

Cassandra Mello

Assessoria de Comunicação

Érico Marmioli e Marina Watanabe

Produção, Edição e Revisão de Conteúdo

Marina Watanabe

Redes Sociais

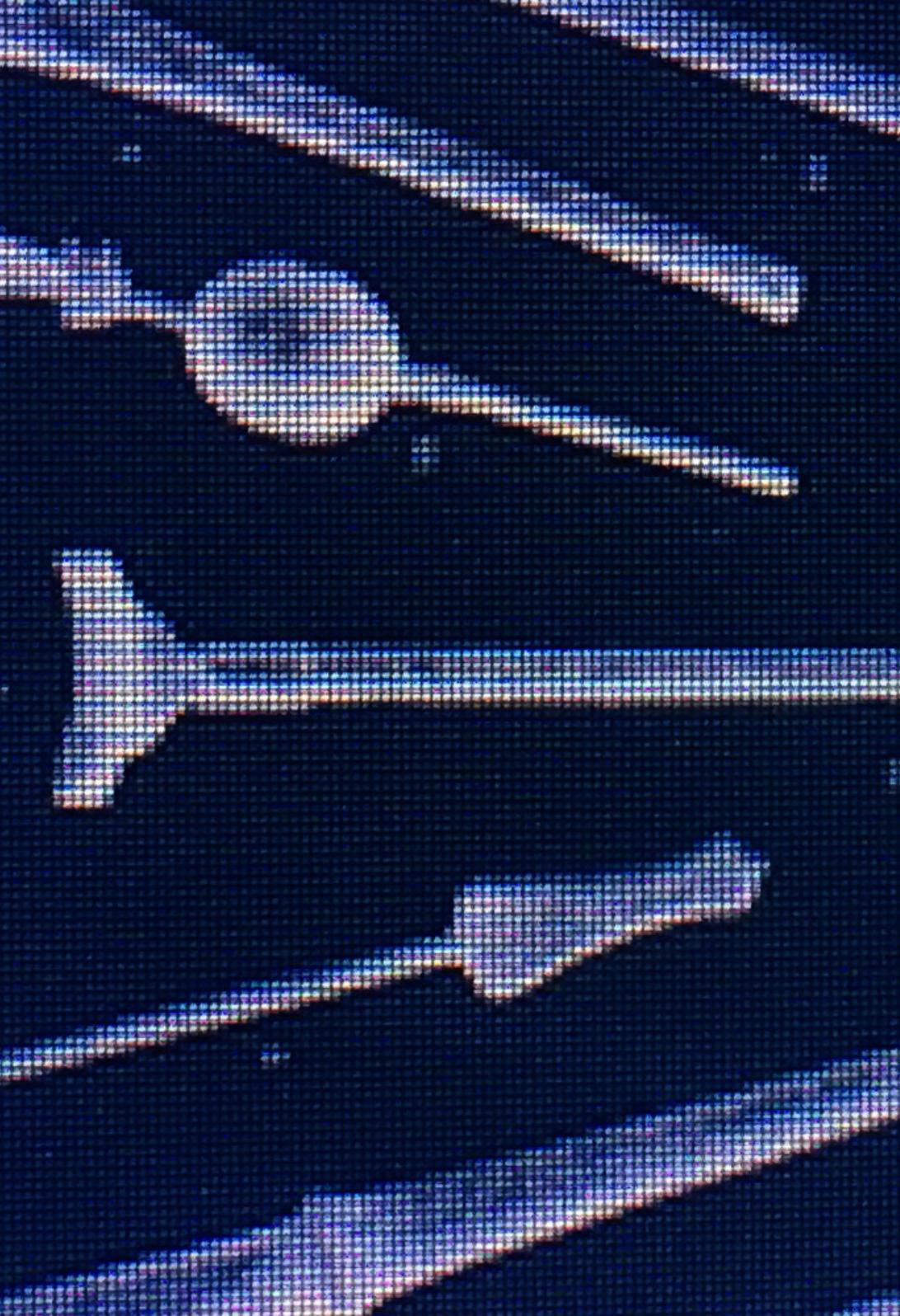
Érico Marmioli

Vídeos para Redes Sociais

Henrique Pereira

Site

Tom Vonier



Agradecimentos

Ana Gonçalves Magalhães, Ana Luiza de Oliveira Mattos, Ana Pato, André Bezerra, Anna Carolina Rocha, Antonio Paulo Carretta, Asla Medeiros e Sá, Barbara Castro, Benjamin Seroussi, Bianca Dettino, Bruno Buccalon, Camila Aderaldo, Camila Alvarez Djurovic, Camila Nader Martins, Carolin Brugger, Caroline Carrion, Cauê Alves, Cristiana Silveira Serejo, Cristina Ribas, Daniella Gomes dos Santos, Denise de Almeida Silva, Diana Dobránszky, Diana Gonçalves Vidal, Diego Cerqueira, Dora Silveira Corrêa, Dóris Régis, Eduardo Saron, Eloise Zadig Martins, Érica Azzellini, Fernanda Campagnucci, Fernanda Magalhães Pinto, Flavia Camargo Toni, Gabriel Moore F. Bevilacqua, Giovanna Fontenelle, Giseli Vasconcelos, Giselle Beiguelman, Glaucy Tudda, Igor Salmito, Ina Hergert, Isabela Ribeiro de Arruda, Joanna Americano Castilho, João Alexandre Peschanski, Julia Cerqueira Gumieri, Júlia Giannella, Juliana Bezerra, Juliana Frutuoso, Juliana Machado, Juliana Monteiro, Juliana Pons, Karina Santos, Leonardo Foletto, Leonardo Wen, Lucimara Varejano, Luiza Giandalia, Marcos Cuzziol, Maria De Simone Ferreira, Mariana Valente, Mariane Targino, Marilda Giafarov, Marília Bonas, Marília Loureiro, Marta Vieira Bogéa, Martim Passos, Melânie Vargas de Araujo, Millard Schisler, Miriam Chaves, Nrishinro Vallabha Das Mahe, Paula de Jesus Moura Aranha, Paulo Abílio Lisboa, Pedro Bolle, Pedro Colares, Rachel Teixeira Valença, Reginaldo Carvalho da Silva Junior, Renata Vieira da Motta, Roberta Saraiva Coutinho, Roberta Zanatta, Rubia Luiza, Sérgio Branco, Sergio Burgi, Sil Bahia, Solange Ferraz de Lima, Stephan Bartholmei, Tânia Rodrigues, Tanja Baudoin, Tatiana Wells, Thiago Gil, Tobias Micklitz, Vinicius Leal

Realização



Parceiros



Apoio



Instituições culturais

Casa do Povo, Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), Fundação Bienal de São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da USP (IEB), Instituto Itaú Cultural, Instituto Moreira Salles (IMS), Memorial da Resistência de São Paulo, MAC-USP, MAM-SP, Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), Museu do Futebol, Museu Histórico Nacional, Museu Nacional e Museu Paulista da USP.