

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
ESCOLA DE ARQUIVOLOGIA

William Mathias Moreira

**Digitalização de Documentos como meio de Acesso e Preservação de uma Memória da
Contracultura Nacional: A Coleção de “Catecismos” de Carlos Zéfiro.**

RIO DE JANEIRO
2012

William Mathias Moreira

Digitalização de Documentos como meio de Acesso e Preservação de uma Memória da Contracultura Nacional: A Coleção de “Catecismos” de Carlos Zéfiro.

Monografia apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Arquivologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Orientador: Prof. Dr. João Marcus Figueiredo Assis

RIO DE JANEIRO
2012

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCHS
Departamento de Estudos e Processos Arquivísticos – DEPA
Escola de Arquivologia
Magnífico Reitor: Prof. Dr. Luiz Pedro San Gil Jutuca
Decano do CCHS: Prof. Dr. Ivan Coelho
Diretora: Profª Drª Anna Carla Almeida Mariz
Chefe de Departamento: Prof. João Eurípides Franklin Leal

MOREIRA, William Mathias.

Digitalização de Documentos como meio de Acesso e Preservação de uma Memória da Contracultura Nacional: A Coleção de “Catecismos” de Carlos Zéfiro / William Mathias Moreira – 2012. 68 f.

Orientador: Prof. Dr. João Marcus Figueiredo Assis

Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Ciências Humanas e Sociais.

Bibliografia: 64-68.

William Mathias Moreira

Digitalização de Documentos como meio de Acesso e Preservação de uma Memória da Contracultura Nacional: A Coleção de “Catecismos” de Carlos Zéfiro.

Monografia apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Arquivologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), submetida à aprovação da banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Aprovado em _____ de _____ de 2013.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. João Marcus Figueiredo Assis – Orientador
Universidade do Federal do Estado do Rio de Janeiro

Segundo Avaliador
Universidade do Federal do Estado do Rio de Janeiro

Terceiro Avaliador
Universidade do Federal do Estado do Rio de Janeiro

RIO DE JANEIRO
2012

Agradecimentos

Eu não queria ser Historiador. Foi assim que eu comecei os meus agradecimentos ao terminar minha monografia em minha primeira graduação. Imagine ser Arquivista, nem sabia da existência desta profissão. Pelo menos não na primeira vez em que pensei de forma séria no que queria exercer como profissão pelo resto de minha vida, sempre pensei em ser Jornalista, por que sempre diziam que escrevia bem nas aulas de redação. Somente no pré-vestibular comecei a pensar na possibilidade, por causa dos professores que explicavam o conteúdo muito bem, além da necessidade que sempre me acompanhou de entender mais o mundo a minha volta.

Na verdade, mesmo passando por diversas crises de dúvida, acredito que graças a momentos chave na graduação que está por terminar, a ideia de ser um arquivista não é mais estranha. Quando resolvi prestar vestibular para o curso (particpei do último antes do ENEM ser adotado como obrigatório em todo país), estava procurando uma forma de me manter no curso que originalmente concluí, no caso o de História. Os custos de se fazer uma graduação, mesmo ela não sendo paga, são enormes, vide cópias de inúmeros textos, passagem, alimentação e eventualmente compra de livros. Eu estagiei em instituições como o Arquivo Nacional e o Museu Histórico Nacional no qual fiquei sabendo da existência da carreira, os chefes incentivavam e posteriormente o professor Jaime Antunes ao ministrar as disciplinas obrigatórias de “Arquivística” e “Paleografia” no curso, praticamente me convenceu ao fazer propaganda da área. Então, percebi que poderia aliar a perspectiva de obter recursos financeiros em curto prazo e manter no curso de História por conta da oferta de estágios que pagam muito bem, além de poder ter uma carreira que poderia me dedicar a concursos públicos. No fim das contas, o curso me deu muito mais do que isso, além de poder sustentar meu primeiro ano de mestrado em História Social na PUC-RJ, me possibilitou cada vez mais pensar o conhecimento de forma interdisciplinar, não fujo do caminho da História ou da Arquivologia, pelo contrário entendendo que o verdadeiro conhecimento é construído de forma transversal.

E nesses quatro anos eu tenho que agradecer inúmeras pessoas, desde professores que me deram oportunidade de começar a visualizar o que é o trabalho de pesquisa em Arquivologia, até aqueles que efetivamente acreditaram em min, nesse caso, esses são aqueles que merecem ser citados aqui. O meu orientador, o professor João Marcus Figueiredo Assis que nas aulas sempre me instigou a participar das discussões, como aluno e como monitor. Aos outros mestres pertencentes ao Departamento de Estudos e Processos Arquivísticos,

como os professores Ana Celeste, Sérgio Albite, Julia Bellesse e Marcelo Siqueira.

A minha co-orientadora da monografia no curso de História e amiga Laura Moutinho Nery, que foi a primeira pessoa a olhar pro meu tema de forma extremamente positiva, dando-me coragem para continuar a estudar o tema e para o mestrado, sempre como tema envolvendo histórias em quadrinhos. Entretanto, sem o apoio da minha mãe, Marlene Mathias Moreira e da minha irmã, Flávia Mathias Moreira, eu nunca conseguiria me manter nas duas faculdades, além disso, agradeço a elas por nunca terem podado a vontade e hobby de ler histórias em quadrinhos desde infância, cujo sem isso essa monografia nem existiria.

Aos companheiros de graduação, a amizade foi desenvolvida ao compartilhar das dificuldades de um currículo extenso, da falta de tempo para as diferentes atividades, da escassez de dinheiro em muitos momentos e do estresse físico-mental do dia a dia de tentar criar para si um futuro menos obscuro (e pelas risadas nos corredores e nos estágios): Felipe “Caps”, Lucas Calabro, Luan Morais, Domingos Lima, Eliseu, Patrícia Santana, Dirlene Amaral, Ewerton Martins, Agradecimentos profundos aos amigos que sempre estiveram juntos quando minhas indecisões e medos vinham à tona, sempre com palavras amigas e carinho, ajudavam a me acalmar e davam força para continuar: Felipe Reina, Marco Reina, Bruno “Sombra” Raphael, Larissa Dorneles, Lucas “China” Lima, Daniel “Danão” Lima, Andréa Lima, Pedro Camilo e Marvin Scheiner.

"O olho do homem é feito de modo que se lhe vê por ele a virtude. A nossa pupila diz que quantidade de homem há dentro. Afirmamo-nos pela luz que fica debaixo da sobrancelha. As pequenas consciências picam o olho, as grandes lançam raios. Se não há nada que brilhe debaixo da pálpebra, é que nada há que pense no cérebro, é que nada há que ame no coração. Quem ama quer, e aquele que quer relampeja e cintila. A resolução enche os olhos de fogo; admirável fogo que se compõe da combustão dos pensamentos tímidos. Os teimosos são os sublimes. Quem é apenas bravo tem um assomo, quem é apenas valente tem só um temperamento, quem é apenas corajoso tem só uma virtude; o obstinado na verdade tem a grandeza. Quase todo o segredo dos grandes corações está nesta palavra: - Perseverança. A perseverança está para a coragem como a roda para a alavanca; é a renovação perpétua do ponto de apoio. Esteja na terra ou no céu o alvo da vontade, a questão é ir a esse alvo. Insensata é a cruz; vem daí a sua glória. Não deixar discutir a consciência, nem desarmar a vontade, é assim que se obtém o sofrimento e o triunfo. Na ordem dos fatos morais o cair não inclui o parar. Da queda sai a ascensão. Os medíocres deixam-se perder pelo obstáculo especioso; não assim os fortes. Perecer é o talvez dos fortes, conquistar é a certeza deles. O desdém das objeções razoáveis cria a sublime vitória vencida que se chama o martírio."

VICTOR HUGO, in *Os Trabalhadores do Mar* (1866).

Resumo

Essa monografia tem o objetivo de investigar como podem se relacionar os conceitos de preservação de determinada memória com difusão de coleções e acervos documentais em ambiente digital. Utilizando para tal finalidade o caráter exemplar que configura a coleção de “Catecismos” de Carlos Zéfiro disponibilizada por Dave Braga no site carloszefiro.com, coleção constituída de revistas pornográficas distribuídas de maneira irregular no contexto da Ditadura Militar no Brasil, de forma subversiva e contracultural. Nesse sentido, para entender como o site oferece a possibilidade de preservar um aspecto da memória da contracultura nacional, analisa-se também o site tendo em vista conceitos como acesso e metadados, reconstitui-se o contexto da época em que foram produzidos os itens que compõe a coleção e debatem-se os conceitos de memória subterrânea, preservação e patrimônio digital.

Palavras-chave: Carlos Zéfiro, Memória, Patrimônio Digital, Contracultura, Ditadura Militar, Metadados.

Abstract

This monograph aims to investigate how they can relate the concepts of preservation of a particular memory with diffusion collections and documentary collections in the digital environment. Using for this purpose the exemplary character that sets the collection of "catechisms" Carlos Zéfiro provided by Dave Braga in carloszéfiro.com site, collection consists of pornographic magazines distributed unevenly in the context of military dictatorship in Brazil, so subversive and countercultural. Accordingly, to understand how the site offers the possibility of preserving an aspect of memory counterculture national analyzes also the site in order to access and metadata concepts, reconstitutes itself in the context of the time it was produced items that composes the collection and debate the concepts of memory underground, digital preservation and heritage.

Keywords: Carlos Zéfiro, Memory, Digital Heritage, Counterculture, Military dictatorship, Metadata

Lista de Imagens

1. “Frutos Proibidos” trazia questões como traição, sexo a três e com animais – Pág. 49
2. “No Retiro” trazia questões como a relação sexual entre padre e freira – Pág. 50
3. Página inicial do site contendo limitado mapa para acesso a outras partes dele – Pág. 52
4. Página anterior ao acesso dos “catecismos” em que consta aviso do conteúdo – Pág. 54
5. Parte de cima da página com mosaico no qual pode-se acessar os “catecismos” – Pág. 55
6. Os “catecismos” podem ser acessados facilmente clicando-se sobre as suas capas – Pág. 56
7. “A Ceia de Natal”, a capa desta revista foi usada em disco de Marisa Monte – Pág. 58

Sumário

Introdução	12
1. Difusão Cultural e Patrimônio Digital: Do Documento a Preservação da Memória... 14	14
2. Ditadura Militar: Da Censura a Pornografia	29
2.1. Ditadura Militar e Resistencia Cultural.....	29
2.2. Contracultura	36
2.3. A Censura e os Quadrinhos: Carlos Zéfiro e seus Catecismos Eróticos	41
3. Carloszéfiro.com: Descrição, Metadados e Acesso	51
Conclusão	62
Fontes Primárias.....	64
Bibliografia.....	64

Introdução

Ao entendermos que as histórias em quadrinhos se constituem como artefatos culturais, através dos quais podemos ler o embate de diferentes elementos de imaginários sociais e de práticas sociais, se faz relevante procurá-las como documento histórico, além de visar entender como as histórias em quadrinhos podem se constituir como fonte de conhecimento sobre determinado período. O que é definido como possuindo representatividade para a história, ao remeter ao passado, e que se referem a um conjunto de memórias coletivas compartilhadas pelos diferentes grupos da sociedade, vai possuir variações de acordo com o tempo e o espaço, pois tem a ver com o que determinado grupo social considera relevante e merecedor de ser legado para as futuras gerações. Nesse sentido, diversos grupos sociais competem na consolidação de uma memória, na preservação ou esquecimento de certos fatos e significados, destacando a importância de recuperar essas “memórias subterrâneas” (POLLAK, 1989), como no caso dos “catecismos” de Carlos Zéfiro.

Partindo desse pressuposto, acervos/coleções são colocados em meio digital, possibilitando, se tomadas às devidas metodologias de preservação, o acesso ao seu conteúdo de forma legível na posteridade. Dentre as vantagens de colocar a informação na WEB estão a possibilidade de tornar acessível e promover o uso em tempo real e em ampla escala, a baixos custos. Possibilitando acesso e preservação da memória do contexto em que tais documentos foram produzidos a partir da sua perpetuação no sentido das possibilidades advindas do seu uso em larga escala. Verificar tal pressuposto a partir da análise do acervo/coleção pessoal colecionador norte-americano Dave Braga, existente no site¹ no qual são reunidas histórias em quadrinhos pornográficos de Carlos Zéfiro, ou como denominadas na década de 60/70: “catecismos” (por conta da semelhança no formato aos livretos de iniciação católica). Tinham formato de bolso e impressão precária em preto e branco, vendidas a baixo custo e de maneira *underground*. Para o Jornalista e estudioso dos quadrinhos Gonçalo Júnior (2010), os militares achavam que eles eram comunistas que usavam a pornografia para introduzir o regime de Moscou no país. O livro desse autor descreve também a perseguição a artistas, donos de editoras, distribuidores, jornalistas, escritores e desenhistas de histórias em quadrinhos perseguidos em nome da moral e dos bons costumes e em defesa da família brasileira.

Sobre os quadrinhos eróticos nacionais, Cirne assinala:

¹ <http://www.carloszefiro.com/>

Sabe-se que existe toda uma moral cristã e judaica repressora em torno do erotismo. Esta moral tem atingido os discursos artístico e literário de forma bastante castradora. Neste particular, os quadrinhos foram e ainda são vítimas de um puritanismo retrógado e babaca. Têm-se, pois, uma arte, uma poesia e um quadrinho subterrâneos respondendo a este ou àquele dado momento histórico. Como disse Marcuse: “o retorno do reprimido compõe a história proibida e subterrânea da civilização. E a exploração dessa história revela não só o segredo do indivíduo, mas também o da civilização. A Psicologia individual, de Freud, é em sua própria essência uma Psicologia Social. A repressão é um fenômeno histórico.” Pois bem, estas palavras foram traduzidas entre nós em 1968. Na ocasião, já era bastante conhecido o quadrinho clandestino de Carlos Zéfiro, sobretudo nos grandes centros urbanos do sul do país. (CIRNE, 1990, p. 45)

Dentro dessa perspectiva, o acervo/coleção se torna uma forma de preservar a memória de uma contracultura que de sua forma também combatia o regime político da época, além de facilitar o acesso a alguns dos mais de 800 exemplares publicados e hoje perdidos, já que o autor anônimo até 1991 (quando, pouco antes de sua morte, em uma entrevista para a revista Playboy se identificou como Alcides Caminha, funcionário público que usava o pseudônimo de Carlos Zéfiro para continuar na profissão sem problemas), destruía os originais com medo de ser pego. Por meio do acervo explicitado acima, pretende-se discutir a questão da digitalização como meio ou não de preservação de acervos e coleções, bem como o uso da internet em conjunto para acesso global aos documentos, pois entendo que a difusão da informação se configura também como um meio de preservá-la.

1. Difusão Cultural e Patrimônio Digital: Do Documento a Preservação da Memória

Silva (2008, p. 100), assinala que com o passar do tempo, a preservação tradicional será substituída por uma que garanta a permanência da leitura, no qual o suporte perderia importância frente à informação. Nesse sentido, para Cox (1990, p. 256-257 apud SILVA, 2008, p. 100) é importante assinalar alguns aspectos, como a identificação dos documentos a serem preservados, logo é preciso reavaliar os conceitos de coleção e de preservação para dar foco na qualidade da informação do que na quantidade, desenvolver estudos que visam a entender como a utilização da informação pelos usuários pode servir de instrumento para a preservação de documentos, dentre outros pontos que não são relevantes nesse momento para o objetivo do projeto.

Dentro dessa perspectiva, Delmas (2001, p. 29, 36 apud SILVA, 2008, p. 102) assinala que atualmente a preservação só tem sentido se for para assegurar a comunicação da informação. A posição de Jardim (2000) se coloca em consonância a isso ao analisar que a Arquivística estaria numa era pós-moderna, na qual a ênfase estaria deslocada para o contexto de produção da informação, suas inter-relações, seu produtor, não importando o local físico onde isso ocorra, no qual é interessante refletir, entre outras coisas, sobre novas formas de transferência da informação. Mesmo que o autor se refira aos documentos eletrônicos, tais pressupostos podem ser pensados no que se refere à imagem digital dos documentos e sua disposição em ambiente na internet. O foco desloca-se para o acesso a informação e para o seu fluxo, e não mais na gestão da mesma e seu estoque.

As características apontadas se referem à chamada Arquivologia pós-custodial, apontadas por Terry Cook, que em síntese assinala:

O pós-moderno desconfia da ideia de verdade absoluta baseada no racionalismo e no método científicos. O contexto por trás do texto, as relações de poder que conformam a herança documental lhe dizem tanto ou mais que o próprio assunto que é o conteúdo do texto. Nada é neutro. Nada é imparcial. Tudo é conformado, apresentado, representado, simbolizado, significado, assinado por aquele que fala, fotografa, escreve ou pelo burocrata governamental, com um propósito definido, dirigido a uma determinada audiência. (...) Os pós-modernistas procuram desnaturalizar o que presumimos natural. (...) O pós-modernista toma tais fenômenos “naturais” – seja o patriarcalismo, o capitalismo, a religião ou, poderia eu acrescentar, a ciência arquivística tradicional – e afirma que são “antinaturais”, ou “culturais” ou, no mínimo, “construções sociais” de um tempo, lugar, classe, gênero, raça, etc. específicos. (COOK, 1997, p. 15-16)

Com tais pressupostos em mente, Cook chama atenção para alguns pontos e conceitos arquivísticos que frente à nova abordagem precisam ser repensados. A própria

justificativa de preservação dos arquivos muda do aspecto jurídico e administrativo, pensada somente do ponto de vista de Estado, para uma justificativa social e cultural, pensada do ponto de vista de políticas públicas para a utilização ampla dos acervos. A arquivologia deixa de ser somente um “saber de Estado” que visava somente assegurar a organização administrativa para oferecer para os usuários e público em geral um caminho para encontrar sua identidade, redescobrir sua história, partilhar de sua cultura e reavivar de memória pessoal e coletiva.

A ideia agora é a de que as instituições arquivísticas não precisam oferecer as informações apenas em sua sede física, com o foco transferido para a informação o acesso remoto pela internet se torna cada vez uma necessidade, no qual pode-se interligar vários sistemas arquivísticos em rede. Logo, conceitos como o de proveniência deixam de estar ligados necessariamente a um lugar ou estrutura para ser pensado através da função ou atividade. O enfoque se transfere do documento físico, ou seja, do suporte, para o seu contexto de criação e os objetivos por trás de sua origem, o documento deixa de ser um objeto fechado e passa a ter um papel ativo na sociedade. Passa a ser um objeto conceitual no qual em sua análise, visa-se articular conteúdo, estrutura e contexto. Do mesmo modo, outros conceitos como o de arranjo e descrição passam a incorporar ao uso de metadados necessários cada vez mais na internet para elaboração de instrumentos de recuperação e representação da informação; o conceito de avaliação procura oferecer mais a possibilidade de mapeamento das atividades e programas do criador do documento visando ajudar a entender a função social dele e futuramente da informação contida no suporte; bem como o conceito de preservação além de buscar a preservação dos documentos físicos e seus diferentes suportes, busca garantir a preservação mais ainda de seus conteúdos.

Utilizando-se dos conceitos de Gonçalves (2002, p. 63-65) ao falar de patrimônio, no qual diz que para analisar o patrimônio devemos levar em conta que ele é uma narrativa e discurso, entendo que tal aspecto se estende à maioria dos documentos, a acervos e coleções que podem ser consideradas como fonte histórica e de preservação de uma determinada memória. O conceito se aproxima da noção de documento/monumento de Le Goff que explicita que o documento possui um “(...) sentido mais amplo, documento escrito ilustrado, transmitido pelo som, imagem, ou de qualquer outra maneira.” (GOFF, 1992, p. 540), ou ainda que qualquer documento se configure, em seu pensamento, que um monumento, que “(...) resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro (...) determinada imagem de si próprias.” (GOFF, 1992, p. 548), não somente no aspecto cultural como também por sua função social. Nesse sentido, é possível analisarmos a questão da íntima

ligação entre documento, memória e identidade de uma sociedade.

Em meio a uma constante perda das referências por parte do homem pós-moderno, o qual está inserido em um mundo no qual os avanços tecnológicos promoveram a incorporação de culturas distintas e estranhas, através do vocabulário, costumes, vestimentas, e muitos outros, a questão da memória como constituinte de uma identidade ressurge, como assinala Pollak (1992, p. 2): “(...) a memória deve ser entendida também, e, sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes (...)”.

A partir da questão levantada por Pollack, notamos que a memória e a lembrança, fundamentais para a identidade do grupo social não podem ser entendidas como sendo algo natural, pois são conscientemente e constantemente reconstruídas de acordo com as demandas formuladas socialmente. Então o patrimônio, o museu ou aquilo que se quer prover como uma, utilizando um termo de Huyssen (2000, p. 2), “restauração historicizante”, remete a uma memória, que se relaciona com a questão da identidade a partir do momento em que estabelece com essa um sentimento que pode ser considerado de pertencimento, fornecendo uma referência ao grupo social:

(...) a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (...) (POLLAK, 1992, p. 5).

Outra questão interessante do caso é a disputa dessa memória entre dois grupos sociais, o Estado – memória oficial – e a população – memória coletiva –, e entre dois tipos de memórias, corroborando com o que Pollack e Huyssen assinalam sobre haver sempre um espaço de disputa e negociação por essas memórias, fugindo da abordagem de Halbwachs que “pressupõe formações de memórias sociais e de grupos sociais relativamente estáveis.” (HUYSSSEN, 2000, p. 19), no caso de não ser lembrada pela história oficial a resistência cultural que não aqueles dos grandes artistas ou quase sempre se privilegiando a resistência política, não casos como o da coleção de catecismos de Carlos Zéfiro. O monumento/documento é um sinal do passado, no qual seu aspecto mais notável é sua trama com o poder de perpetuação das sociedades históricas, contribuindo para a construção de uma identidade que pode ser ou não consonante com a nacional ou oficial. Dentro desta perspectiva, diversos grupos sociais competem na consolidação de uma memória, na preservação ou esquecimento de certos fatos e significados, destacando a importância de

recuperar essas “memórias subterrâneas”, que trazem novas perspectivas sobre esses grupos através de uma narrativa: o documento. Neste caso específico, os catecismos de Carlos Zéfiro, sobre o conceito de memórias subterrâneas, será ele mais detalhado no capítulo seguinte quando será relacionado com o de contracultura. Dentro dessa perspectiva, Régine Robin (1989) ao dissertar sobre a memória e mais especificamente sobre o romance memorial, o qual é aquele que um indivíduo ou grupo reflete sobre seu passado modificando-o e deslocando-o ou lutando pela plena existência dele, o relaciona com os diversos aspectos da memória:

Relacionar-se àquilo que institui o sintagma “romance memorial” implica em levar em conta um conjunto de textos, de ritos, de códigos simbólicos, de imagens e de representações onde se misturam, numa estreita complexidade, a análise das realidades sociais do passado, dos comentários, dos julgamentos estereotipados ou não, das lembranças reais ou narradas, dos *souvenirs écrans*, do mito, do ideológico e da ativação de imagens culturais ou de sintagmas lidos, ouvidos, que aparecem aglutinados diante da análise. Dito de outra forma, nenhuma memória coletiva existe sem romance memorial, sem este hibridismo de formas, de sincretismo de um real já tornado representação; nenhuma separação estanque entre o científico e o mito, o explicativo e o narrado, o legendário e o histórico. Estrutura feita de elementos híbridos e da configuração narrativa do passado. O passado, sabemos, não é livre. Nenhuma sociedade o deixa entregue a si mesmo. A passagem do passado é estabelecida. O passado é regido, gerado, conservado, explicado, narrado, comemorado, glorificado ou odiado. É uma peça fundamental do presente. (ROBIN, 1989, p. 1-2)

O passado é gerido a partir de um conjunto de imagens, ritos e gestos que o marcam, como comemorações, hinos nacionais, monumentos, etc. Tudo isso forma um ambiente que contribui para a criação de um costume nacional feita de ritos e narrativas, uma verdadeira gestão de emblemas e de vestígios importantes para a legitimidade e identidade de determinada memória, seja da nação ou de um grupo específico. A história visa dar inteligibilidade ao passado, o analisa de forma complexa, tenta reconstruir de maneira complexa ações e fenômenos intrincados. Sua produção reflete também conjunturas históricas movidas constantemente modificadas pela memória nacional, além disso, interage de maneira a negar ou legitimar a memória coletiva de acordo também com as demandas da disciplina.

Ao contrário, a memória coletiva provoca e traz em si a emoção, um estado emotivo constituída de lembranças reais e de lembranças lacradas, levando à determinada participação ou postura dos envolvidos ao estabelecer ao mesmo tempo um laço entre a memória enquadrada socialmente, a memória normatizada e a memória de grupo ou individual. Logo, a memória coletiva é ao mesmo tempo pertinaz e imprecisa, sua temporalidade é confusa,

mistura datas e lugares, sobrepõe a intensidade do detalhe aos eventos cotidianos e ao mesmo tempo o evento preciso às disparidades da memória. A memória coletiva funciona pela associação ou pela mobilização de um sentido já interiorizado, conta com o sentido a dar ao passado. Nesse sentido, explica-se o gosto pelos símbolos e pelas alegorias da memória coletiva, pois seu espaço-tempo é local e ao mesmo tempo simbólico e oscila entre o silêncio, a amnésia e a reconstituição de determinado evento vivido.

Robin ainda disserta sobre a memória cultural, que funciona basicamente através de “signos a florados nostalgicamente” (ROBIN, 1989, p. 6), visa representar muitas vezes por esta forma, suas memórias:

O indivíduo nisso tudo, petrificado pelas imagens-forças da memória nacional por um lado, pela narrativa de família, pela saga dos pais e dos avós, pelas genealogias mais ou menos imaginárias, pelos álbuns de fotos, pelos pequenos objetos conservados, pelos fragmentos de correspondência, por outro lado, informado pelo saber dos historiadores mesmo vulgarizado, por esta forma de saber que difunde a mídia, o cinema, a televisão, a literatura legítima ou não; o indivíduo marcado por todos estes cenários que podem se reforçar mutuamente, mas também se contradizer, o indivíduo, eu dizia, arruma como pode sua representação do passado, seu imaginário, sua narrativa segundo um modelo narrativo obrigatório ou uma dispersão de lembranças-flashes, de sentido preestabelecido num combate identitário, numa contra-memória fragmentária, ou inversamente, numa dispersão de memórias migrantes. (ROBIN, 1989, p. 7)

Podemos perceber que existem pelo menos quatro tipos de memória: uma memória nacional (oficial), uma memória erudita (feita pelos historiadores), uma memória coletiva (social) e uma memória cultural (basicamente a representação de determinada memória em meios e produtos culturais). Por mais que possamos identifica-las assim, não há separação estanque entre esses tipos de memória em meio social ou na elaboração do romance memorial. Existe grande propagação discursiva das diversas formas de apropriação do passado, relações hierárquicas que mudam de acordo com os momentos e regimes políticos e sociais, desta forma todos os tipos de memórias contribuem de sua maneira para a elaboração do romance memorial. A partir dessa organização tramada com imagens, frases, filmes, canções, ideias e valores, uma sociedade constrói seu próprio passado. Outra questão interessante colocado pelo autor se refere ao marco cronológico, pois ao contrário da do saber do historiador que se desenvolve em um espaço e um recorte que cria um efeito de distância entre o passado a ser analisado e o presente visando um discurso explicativo e racional, cada tipo de memória depende de uma construção específica do espaço-tempo.

A memória cultural, segundo Robin, além de potencialmente polifônica, se afirma dentre outras características no flash da lembrança e no metafórico. Sua representação é

desenvolvida mais no quadro da ficção do que na escrita da história ou nos relatos da vida, que de ordem da memória coletiva visa principalmente dar sentido ao passado. Frente a um passado glorificado ou esquecido, surge uma contra-memória que se opõe a memória nacional ou a um silêncio sobre o que incomoda tanto a nível individual quanto coletivo e permite a rejeição, a negação ou o esquecimento:

Por conseguinte, existem nas lembranças de uns e de outros zonas de sombra, silêncios, “não-ditos”. As fronteiras desses silêncios e “não-ditos” com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento. Essa tipologia de discursos, de silêncios, e também de alusões e metáforas, é moldada pela angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz, ou, ao menos, de se expor a mal-entendidos. (POLLAK, 1989, p.6)

Para preencher uma falta e dar condições de expor tais “não-ditos”, o romance memorial oferece a oportunidade do indivíduo expressar seus anseios sobre o passado. A linguagem mais do que ensinar a conservar as narrativas sobre o passado, permite reevocar aspectos perdidos ou excluídos da memória coletiva e nacional levantando inúmeras questões. A partir dessa perspectiva, a memória cultural possibilita expor tais zonas de sombra da memória nacional e da memória coletiva, por exemplo, através do cinema e da literatura, possibilitando aos historiadores posteriormente toma-los como documentos sobre o passado.

Na atividade ficcional o imaginário é engendrado, o artista, o escritor, cineasta ou o cartunista, utiliza-se desse meio para se debater com seus próprios problemas, suas contradições culturais e sociais em meio à obscuridade, debatendo questões sem oferecer necessariamente respostas. Tendo em vista a discussão sobre o romance memorial e seu papel como memória cultural, a obra Carlos Zéfiro, uma obra pornográfica que de certa forma ilustrava o pensamento sexual reprimido por uma “moralmente vigiada” – embora isso seja uma espécie de contradição, ao lembrarmos da pornochanchada ou ainda no próprio carnaval que foi cada vez mais oficializado pelo Estado – e uma sociedade politicamente restringida.

Nesta perspectiva, o conceito de patrimônio digital se torna bastante perspicaz ao reunir sob si a questão da memória e da informação. Essa nova categoria de patrimônio trabalhada por Vera Dobedei (2006) se constitui por diferentes suportes culturais criados ou duplicados na internet, como textos, músicas, imagens, filmes, que formam grandes coleções de ordem pessoal ou ligada a tradicionais instituições de memória. A autora retira o foco somente da preservação e passa para a circulação dos recursos de memória, observando que o

que se configura como patrimônio se transforma em objeto informacional, destacando a importância do processo de transformação constante desse objeto.

A perspectiva de observar o patrimônio como categoria informacional e circunstancial, no sentido processual - patrimônio como processo:

Alguns pressupostos orientam a condução desta proposta. O primeiro apóia-se em dois conceitos de patrimônio: *patrimônio como categoria de pensamento*, como defende o antropólogo José Reginaldo Santos Gonçalves e *patrimônio como processo*, em Maria Cecília Londres Fonseca. O segundo pressuposto pauta-se na leitura bergsoniana da *memória* em que esta é uma atividade unificadora que prolonga o passado no presente. O terceiro considera as propriedades da *informação* na contemporaneidade, principalmente quando discutidas no âmbito da preservação cultural. Mas, muito ao gosto da explicação pela metáfora dos paradoxos, uma questão se coloca: seriam as três categorias: unicidade, virtualidade e significação adequadas à idéia de patrimônio? (DOBEDEI, 2006, p. 2)

A ideia de um patrimônio digital não pressupõe somente as propostas destacadas na citação acima, unifica ainda o significado de documento sobre o conceito de memória social, no qual promove, segundo a autora, uma unicidade ao não diferenciar em sua essência o suporte (se é um livro, um arquivo manuscrito ou um objeto tridimensional), uma virtualidade ao classificar objeto através de uma avaliação que leva em conta os predicáveis submetidos pelo observador dentro de determinada dimensão de espaço e tempo, além disso, uma significação que se pressupõe intencional transformações dos diferentes objetos em documentos. Outro ponto a se destacar é que mesmo que o documento escrito ainda seja de alguma forma dominante nas instituições de memória, o constante e crescente surgimento de tecnologias que facilitam o acesso à informação e comunicação, desloca a atenção para os sons, filmes e imagens. Lévy (1993, p. 47) assinala o que ele chama de os “três tempos do espírito”, no qual seriam: a oralidade mítica, a escrita e a imagética (esta última, significada sob a ideia de informática). Na contemporaneidade o conhecimento, seja sua circulação ou produção alternam-se entre esses três “tempos”, ainda precisamos nos atentar que a escrita cada vez se torna imagética, através de sua representação digital e dos hipertextos.

Na tradição oral, ocorre sempre um processo de transmissão de determinada postura filosófica incorporada pelo grupo social interessado, por fazerem parte do grupo e identificarem-se com tal filosofia, os indivíduos pertencentes irão garantir a transmissão dos saberes e o reforço de suas tradições, conseqüentemente a memória herdada será adicionada a sua cultura, reformatando a informação recebida e a devolvendo ao grupo social que se insere. No ambiente da internet, a acumulação de conhecimento acontece em domínio público e coletivo (pelo menos no que é categorizado como “Surface Web”, aquilo que é facilmente

visível através de uma pesquisa simples) no qual a informação, e a memória cultural contida nesse patrimônio digital se entendermos ela como informação, constantemente é construída e reconstruída no sentido de ser sempre reformatada. Tal reformatação é representada pelo complemento, perda ou fusão de informações da memória que está em processo, o que em certo sentido impossibilita os formatos originais dessa memória, mas esse caráter processual é a mesma característica que possui a memória vista de forma convencional.

Pela disponibilização e reformatação dessa informação disponível, não se pode caracterizar essas “memórias informacionais” como apenas bancos de dados, mas como centros de conhecimentos em constante transformação. Essa “produção intelectual armazenada nas memórias documentárias” (DOBEDEI, 2006, p. 5) está representada pluralmente na descrição de registros diversos que podem ser imagéticos, textuais e sonoros, nada mais que a produção disponível nos centros da rede. A informação é possível de ser transferida a partir da noção de que o conhecimento processado e reformatado, devolvido a internet ou dando origem à outra produção, tornando possíveis esses “recursos patrimoniais digitais conversarem entre si” (DOBEDEI, 2006, p. 6) garantindo assim que o usuário e ao pesquisador acesso a uma rede de informações históricas e culturais.

Diante da natureza da internet, não há garantia da simples acumulação da informação, neste espaço os objetos informacionais e de potencial função para a memória surgem, se modificam, são assimilados ou não a todo tempo, circulando de forma intensa e na maioria das vezes sem que seja possível acompanhar tais movimentos. Essa circulação de objetos é uma característica da sua possibilidade criativa, neste ponto se insere a ideia de que para além da preservação dos objetos de memória que circulam na web estar ligada com as condições de manutenção que os responsáveis por ele devem possuir. O conceito de agregado informacional incide sobre a de patrimônio digital e, embora favoreça a ideia de acumulação, também aponta para o quanto à narrativa e as consequentes transformações desses objetos de memória em diversas narrativas de uma maneira processual e constante. Também é o meio de preservar de alguma forma algum tipo de memória e seu enquadramento (ou se opor a determinado enquadramento):

Embora cientes dessa quase impossibilidade de preservação da informação em meio digital, os esforços da humanidade se dirigem para a transformação dos objetos no mundo atual em agregados de valor informacional, na tentativa de dotar a memória virtual do ciberespaço com capacidades próximas da tecnologia da escrita com seu sentido acumulador de informação, em oposição ao pólo da oralidade mítica, no qual a narrativa é o elo de transmissão de informação de geração em geração. Essa comparação quer demonstrar que se nada fizermos para preservar nossos patrimônios eles naturalmente desaparecerão ou se adaptarão a novos volumes de informação mais hegemônicos e, tal como o processo da transferência de informação

mítica, a memória nem mais seletiva seria, configurar-se-ia apenas como uma massa processual atual, sem recursos de busca retrospectiva. (DOBEDEI, 2006, p.8)

O que se pode dizer sobre preservar um objeto digitalmente é que se constitui conservar significados de forma que se possam acessar informações contidas na forma original ou ainda manter a função do objeto para certificar a autenticidade, mesmo que se renove esse objeto com novas camadas de informação. Nesse sentido, preservar digitalmente é, sobretudo preservar o conteúdo intelectual de um objeto digital, o que não elimina a ideia de que este objeto possa ser constantemente transformado ao ser difundido. Tal definição não exclui a preservação física (do suporte original), do aparato (metadados) ou ainda da sua utilização (monitoramento). A noção de patrimônio digital perpassa a ideia de patrimônio virtual (imaterial, intangível) que circula pela internet, contrapondo-se ao patrimônio edificado, mas o que garante a equiparação entre os dois tipos de patrimônio é que ambos são decididos pela escolha daquilo que entre outras possibilidades será escolhido para representar a memória de um grupo social. Esse valor impede a supressão destes bens culturais e protege sua utilização, tornando-o para além de um documento, um bem patrimonial.

A noção de patrimônio garante aos bens culturais e documentais bem com sua difusão por exposições físicas ou virtuais, bem como também sua informação e memória por meio de críticas produzidas, além disso, tudo que esse bem patrimonial gerir a partir de sua mobilidade social adiciona novas camadas de informação a sua existência e indicam sua importância memorial diante da sociedade. Esse movimento criativo, como dito anteriormente, é a própria condição da preservação da informação e conseqüentemente da memória no mundo pós-moderno em que existe uma superexposição e imensa circulação de cultura e informação:

A circulação social de um determinado bem, incluindo aí o cultural, se faz por uma operação cumulativa de mídias textuais – jornal e revistas; mídias sonoras – rádio; mídias televisivas – cinema e televisão; e mídias virtuais – Internet. E a cada transposição de uma mídia para outra, a imagem vai deixando de ser a ilustração do objeto concreto, e passa a ter existência própria. No lugar de um “bem durável” (patrimônio em seu sentido mais tradicional) encontramos um bem efêmero, uma imagem digital, reformada, transformada. A importância e o papel dessas mídias se encontram no fato de que elas passam a ‘mediatizar’ não só representações de bens concretos, mas também de bens criados especificamente para cada uma delas. A imagem virtual já pode ser criada independentemente do objeto concreto. Nesses casos, não há mais representação, há criação. (DOBEDEI, 2006, p. 10).

A intenção de Vera Dobedei (2006) em sua pesquisa é verificar como o meio digital favorece o pressuposto de que patrimônio é uma categoria e como um objeto informacional está em constante desenvolvimento. Nesse sentido, a noção sobre patrimônio como objeto

informacional se alinha a perspectiva desse trabalho sobre a memória entendida como informação que se preserva através de sua difusão constante e criativa. Nesta perspectiva, o patrimônio pode surgir na virtualidade, quando sua criação se dá e se transforma continuamente em momentos compartilhados na web. O que se configura como suporte de memória e documento, ou seja, qualquer objeto dotado deste sentido, não pode ser apreendido apenas dessa forma, mas pensado também como um valor agregado de informações sobre ele mesmo na medida em que tal objeto de natureza material (físico) ou imaterial (imagético, oral, cultural, neste caso nascido em ambiente digital ou digitalizado) possui um processo de compartilhamento. Uma vez compartilhado na internet, o documento tem seu aspecto como um recurso informacional destacado e passa a integrar um ou mais estoques informacionais dentro do ciberespaço, mediados por metadados e redes de informação.

Ao disponibilizar os documentos por meio da digitalização na internet, o arquivista, instituição arquivística ou ainda o indivíduo que possui o acervo ou coleção, proporciona a perpetuação desta informação e memória através do uso dos documentos e suas possibilidades. Gónzalez de Gómez assinala:

As ações e redes e informação, e seus conteúdos significativos ampliam, ou restringem o horizonte de visibilidade social e temas e questões e só aquilo que passa nesse umbral de visibilidade pode ser objeto de conhecimento e decisão coletiva. É na conectividade e densidade de relações entre essas redes que um indivíduo, grupo ou sociedade realiza seus projetos de autonomia, mantendo ao mesmo tempo seus vínculos com os outros e com os mundos conhecidos (GÓMEZ, 1999, p. 26 apud OLIVEIRA, 2006, p. 53).

Tal perspectiva se alia à visão de Pierre Lévy, que a partir de três constatações, deixa claro que aprender hoje não é mais da forma estática como era antigamente, não se pode mais pensar num modelo que simplesmente faça transferência de conteúdos. Aprender é transmitir saberes e produzir conhecimentos, que na realidade social presente se faz também a partir das mídias de comunicação e informação, e do ciberespaço (moldado a partir do reflexo da memória e imaginação). Interessante notar o que autor explicita a partir de documentos digitais, nos quais a informação é registrada, o potencial de inteligência coletiva dos grupos é estimulado, por conta da possibilidade de compartilhamento.

O autor citado acima exemplifica como o ambiente web pode ser tornar uma ferramenta produtiva, uma vez que multiplica nossos conhecimentos de forma prática e rápida entre vários autores de uma construção coletiva e articulada do saber, ampliando ao mesmo tempo o conhecimento individual e a inteligência coletiva. Nesse sentido, mesmo que o autor explique as possibilidades em ambiente web através de seus usos na educação, o pressuposto

de que por meio deste é possível criar novos saberes através de uma inteligência coletiva se aplica também à questão do compartilhamento e acesso a informação como da construção e uma memória, talvez individual no sentido da intenção, coletiva no que se pressupõe uma construção – a partir do acesso e uso –, no caso do acervo de Zéfiro exposto por Dave Braga.

Uma questão que Pierre Lévy também se debruça é a leitura hipertextual dos recursos informacionais organizados em sites na internet (LÉVY, 1993, p. 127), que diferentemente de uma leitura linear no qual os espaços de leitura são geralmente moldados por objetivos permeados por predefinições do percurso roteirizado pelo autor com ordem finita, na leitura hipertextual o leitor tem a possibilidade de roteirizar o percurso de sua leitura independente da moldura oferecida pelo autor. Essa característica oferece ao leitor um movimento desordenado em relação à estrutura aparente do texto, os objetivos da leitura são construídos e reconstruídos de forma constante durante o ato de ler por causa da descoberta de novos objetos menor ou maior importância circunstancial por conta de o suposto excesso de informação. Na leitura linear de um texto, o processo tende ao fim quando existe um ponto final, mesmo que o leitor estabeleça durante o processo conexões entre as suas referências e as do autor, só que a diferença não reside na possibilidade de criar essas pontes entre as informações adquiridas, mas sim na velocidade de criá-las em tempo real e de maneira constante no hipertexto:

Na leitura linear, representada nestas reflexões pela leitura do texto convencional, o ator constrói e retoma espaços guiados pela estrutura finita do objeto. Uma das imagens que se pode ter da máxima linearidade é a do livro em forma de rolo (volumen) que ocupava as duas mãos do leitor, impedindo que este fizesse uso de anotações explicativas ou complementares ao texto. Jacob (2.000 p. 54-68), comenta que o livro em forma de rolo se prestava mais a uma leitura contínua e a um movimento linear (para frente e para trás), que a procura de passagens precisas. A leitura dos rolos exigia, por exemplo, índices em separado, recurso utilizado para guiar o leitor no percurso do texto. A aproximação da técnica do manuscrito à do hipertexto é, neste particular, a de rolagem remetendo aos índices, com a diferença da inserção no tempo. Se para os rolos as relações temáticas se processavam mediante a consulta em “tempo linear” aos índices ou catálogos, para o hipertexto, a consulta é realizada em “tempo real”. No que se refere aos instrumentos de retenção da informação, a rede de remissivas elaboradas pelo leitor no livro paginado, e representada pelas anotações nas margens do próprio texto, configuram uma prática adotada como auxílio à memória. Já no hipertexto, essa rede é construída pelo processo de reflexão do leitor, levando-o a percorrer o ciberespaço ao acaso. Sem um fio condutor, nem de ida e nem de volta, capaz de reproduzir objetos do saber, o leitor acaba por interromper o processo sem concluir o percurso inicial, iniciando novo percurso, e assim, sucessivamente. O estado de ansiedade do pesquisador é, neste sentido, conferido pelo volume de informações que a web oferece de forma necessariamente desordenada, dada a sua característica de rede em permanente construção. (DOBEDEI, 2006, p. 7)

É no sentido de preservar não somente os suportes, mas a informação através do acesso que a digitalização se torna uma atividade importante, que pode ser definida como um “processo de conversão de um documento para o formato digital por meio de dispositivo apropriado, como um escâner” (ARQUIVO NACIONAL, 2001, p. 8). Apesar de o microfilme ser ainda o meio mais usado na preservação dos documentos, a digitalização oferece grandes possibilidades, mas também riscos. Yola De Lusetet assinala que:

(...) como a digitalização não é direcionada essencialmente para a preservação, a preservação dos originais ameaça se tornar uma preocupação subsidiária. O que é digitalizado provavelmente será preservado, mas o que precisa ser preservado só será selecionado para digitalização se houver argumentos fortes para seu uso (LUSENET, 2003, p. 112 apud SILVA, 2011, p. 9-10).

Posição bem discutível, a preservação por meio da digitalização, como a autora mesmo diz, pressupõe mais tornar os documentos acessíveis e no nosso caso, a informação. Nesse sentido, a digitalização de acervos e coleções não pressupõe não adotar medidas de preservação diferenciadas para aqueles que não serão, através da avaliação, escolhidos para serem disponibilizados de forma mais abrangente. Outro ponto em que discordo da autora é sobre a quantidade e qualidade do acesso, ela ressalta entre outros pontos que:

Entre os que acessam um site há muitos usuários casuais. O que significa se 10.000 pessoas visitarem um site? Como nós interpretamos estatísticas de usuário para avaliar o impacto da digitalização? Se tudo o que nós podemos medir com certeza forem frequência de uso, há um risco de que o aumento de usuários de se torne a medida de sucesso, independentemente do que esse uso consiste e de quem são os usuários. Isso favorece a seleção de coisas que são de algum interesse para um grande número de pessoas, sobre coisas que são de extrema importância a apenas para alguns – pesquisadores, por exemplo, que dependem desses materiais para o seu trabalho. É necessário um conceito sofisticado de acesso [uso] e uma compreensão profunda dos grupos-alvo [de usuários] para superar a pressão os números e o risco de se promover um acesso trivial, a custo de um acesso mais sério. (LUSENET, 2003, p. 113 apud SILVA, 2011, p. 10).

O trabalho de avaliação para a digitalização deve pressupor quais acervos são os mais requisitados e de maior abrangência para ambos os públicos, além disso, também que a função dos profissionais que lidam com a informação é primordialmente oferecer acesso a informação para que ela possa ser utilizada pela sociedade. Nesse sentido, percebe-se que para o viés cultural e educativo – tão importantes quanto o acadêmico –, não se deve hierarquizar os usuários, uma vez que as possibilidades que envolvem a forma a serem utilizados os documentos e a informação são cada vez maiores se a quantidade de acesso for maior. A visão

de Bellotto sobre o papel cultural dos arquivos, no qual a internet pode servir de instrumento é a seguinte:

É sobre um tripé, que se sustenta a consulta a um acervo de arquivo: o historiador, o administrador e o cidadão. Para o primeiro, ali se concentra sua matéria-prima profissional; para o segundo, seu arsenal de provas, testemunhos e informações; para o terceiro, os dados que informam e definem a comunidade em que vive e sua própria atuação nela. Ora, a nenhum deles será possibilitado o acesso à informação requerida se não lhes for possível conhecer o conteúdo dos documentos do arquivo, sua tipologia, o órgão público que os produziu e as inter-relações existentes entre eles. Isso só se realiza por meio da publicação de instrumentos de pesquisa, que são o elo entre os documentos procurados e o usuário. (BELLOTTO, 2006, p. 230)

A posição de Lusenet e Silva se integra ao anteriormente exposto no que concerne que a adoção da digitalização e da sua exposição em ambiente web. Se somados aos custos de preservação de armazenamento dos arquivos digitais, do material impresso e microfilmado, passa a ter que se analisar a ideia através dos objetivos de cada caso, mesmo se utilizado um sistema híbrido. Entretanto, as tecnologias devem ser entendidas como complementares, pois como os requisitos de acesso pelos usuários e de preservação não necessariamente são alcançados com a mesma tecnologia, mesmo que ao digitalizar pressupõe se também a menor utilização dos originais para consulta, logo, atendendo também a preservação tradicional.

Sobre arquivos pessoais, Cook afirma haver:

(...) duas similaridades importantes entre arquivos pessoais e os públicos. Primeiro, ambos são artefatos de registro derivados de uma atividade; os arquivos são evidências das transações da vida humana, seja ela organizacional, e por conseguinte oficial, seja individual, e portanto pessoal. Diversamente de livros, programas de televisão ou obras de arte, eles não são intencionalmente criados por motivos próprios, com a possível exceção dos textos autobiográficos, mas sugerem, antes, dentro de um contexto, como parte de alguma outra atividade ou necessidade, seja pessoal, seja institucional. Em segundo lugar, os arquivistas, tanto nos arquivos públicos quanto nos pessoais, frequentemente usam procedimentos técnicos e métodos práticos semelhantes, em termos de como acessam, descrevem, armazenam fisicamente e conservam os arquivos e os colocam à disposição para fins de pesquisa (COOK, 1997, p. 131).

Para acervos e coleções de menor porte e grande procura a digitalização se torna viável, como as de arquivos pessoais, como o caso do acervo/coleção sobre os “catecismos”, que pertencem ao dono do site, o americano Dave Braga. A internet cria um espaço produtivo para pesquisas sobre meios de criação de conhecimento de qualquer natureza, neste caso produção de subjetividades sob as facetas da memória e da história, pois blogs e sites propiciam a possibilidade de reformatar memórias, registrar memórias individuais, transformar o que seria privado e de pouco acesso em público. A memória, a história, a

informação e a produção de conhecimento se tornam, sobretudo coletivas.

Mais uma vez Lévy (2000, p. 111) ao falar de cibercultura assinala essa coletividade ao expressar que quanto mais o ciberespaço se amplia, mais universal ele se torna, conseqüentemente o mundo informacional se torna menos totalizável. Essa tendência a desterritorialização tenciona ao autor a aproximar a cibercultura a virtualização afirmando a coletividade das atividades na web uma vez que ela gera a “transformação de uma atividade espacial e circunscrita em funcionamento não localizado, dessincronizado, coletivizado” (LÉVY, 1996, p. 33).

Podemos relacionar tais aspectos com o que Malheiro (2009, p. 26) destaca sobre o conceito de informação, o qual a informação depende do processo que a produz, além disso, assinala também que o tratamento da informação visa à recuperação de memórias para fins diversos:

Sem memória não seria possível conceptualizar, não seria possível conhecer e não haveria possibilidade de armazenar informação. O tratamento da informação, no sentido técnico do termo, visa precisamente a criação de memórias, passíveis de serem utilizadas sempre que houver necessidade de recuperar dados (informação) nelas armazenados. Isto implica procedimentos de controlo da informação, de criação de meios de acesso às referidas memórias e de desenvolvimento de dispositivos susceptíveis de acionar os meios de acesso, com vistas à recuperação da informação armazenada. Tais procedimentos são, naturalmente, objeto do trabalho dos profissionais que desempenham funções nos mais diversos sistemas de informação. (MALHEIRO; RIBEIRO; RAMOS; REAL, 2009, p. 27)

Nesse sentido, por mais que em meio a ambiente digital, dentro da ideia de cibercultura a informação e, conseqüentemente a memória e seus suportes documentais possam se transformar em obras-processo por conta da multiplicidade de interpretações que ela possa ganhar em vista da grande possibilidade que advém da sua difusão em rede, esta característica é aquilo que lhe permite a preservação de determinada memória através da constante agregação de novas informações que provém das constantes reapropriações em coletivo. Logo, em sociedade. A constante tensão entre preservação da memória e esquecimento em meio à virtualidade da internet gera uma forma de memória social muito mais dinâmica, positiva para aqueles que se atentarem ao caráter processual dos patrimônios vituais.

Esse caráter processual dos documentos e patrimônios digitais se relaciona com o princípio de proveniência no sentido em que não somente o contexto de sua produção se torna importante para reconstruir as relações de dependência entre os documentos e as informações ali contidas, mas como o processo se torna importante como uma espécie de caminho para a

origem dessas informações depois da agregação e transformação delas durante sua difusão, diminuindo assim um pouco a lacuna entre a informação e aquilo que denominamos informação arquivística (MARIZ, 2012, p. 19), além disso, permite a contextualização dos registros e os preserva com maior credibilidade para utilização da memória coletiva.

2. Ditadura Militar: Da Censura a Pornografia

2.1. Ditadura Militar e Resistência Cultural

Conforme seus idealizadores e realizadores, o golpe militar de 1964 foi efetivado com o objetivo de evitar a ameaça comunista. O regime militar foi marcado pelas restrições aos direitos e garantias individuais e pelo uso da violência aos opositores do regime. O modelo político do regime militar foi caracterizado pelo fortalecimento do Executivo que marginalizou o Legislativo (através da cassação de mandatos) e interferiu nas decisões do Judiciário (como por exemplo, a publicação dos atos institucionais); pela centralização do poder, tornando o princípio federativa letra morta constitucional; controle da estrutura partidária, dos sindicatos e demais representações; pela censura aos meios de comunicação e intensa repressão política – os casos de tortura eram sistemáticos. O modelo econômico do regime militar foi marcado pelo processo de concentração de rendas e abertura externa da economia brasileira.

Os militares golpistas destituíram do poder o presidente João Goulart, que havia assumido a presidência após a inesperada renúncia de Jânio Quadros, em 1961. Sua posse foi bastante conturbada e só foi aceita pelos militares e pelas elites conservadoras depois da imposição do regime parlamentarista. Essa fórmula política tinha como propósito limitar as prerrogativas presidenciais, subordinando o Poder Executivo ao Legislativo. Goulart, contudo, manobrou politicamente e conseguiu aprovar um plebiscito, cujo resultado restituiu o regime presidencialista. O presidente, entretanto, continuou a não dispor de uma base de apoio parlamentar que fosse suficiente para aprovar seus projetos de reforma política e econômica. A saída encontrada por Goulart foi a de pressionar o Congresso Nacional por meio de constantes mobilizações populares, que geraram inúmeras manifestações públicas em todo o país. Ao mesmo tempo, a situação da economia se deteriorou, provocando o acirramento dos conflitos de natureza classista. Todos esses fatores levaram, de forma conjunta, a uma enorme instabilidade institucional, que acabou por dificultar a governabilidade. Nessa conjuntura, o governo tentou mobilizar setores das Forças Armadas, como forma de obter apoio político, mas isso colocou em risco a hierarquia entre os comandos militares e serviu como estímulo para o avanço dos militares golpistas. Em 1964, a sociedade brasileira se polarizou. As classes médias, as elites agrárias e os industriais se voltaram contra o governo e abriu caminho para o movimento dos golpistas, o que possibilitou a chegada do marechal Castello Branco ao poder por vias indiretas, através

do AI-1, em 10 de abril de 1964.

Em seu governo foi criado o Serviço Nacional de Informação (SNI), sua estadia no poder ficou marcada por uma enorme reforma administrativa, eleitoral, bancária, tributária, habitacional e agrária. Criou-se o Cruzeiro Novo, o Banco Central, Banco Nacional da Habitação e o Instituto Nacional da Previdência Social (INPS). Criou-se também o Fundo de Garantia por Tempo de Serviço. Em outubro de 1965 foi assinado o AI-2, ampliando o controle do Executivo sobre o Legislativo, extinguindo os partidos políticos – inaugurando o bipartidarismo no Brasil: de um lado o partido governista a ARENA (Aliança Renovadora Nacional) e, de outro lado, a oposição, reunida no MDB (Movimento Democrático Brasileiro). Nesse mesmo ano, o Ministério da Educação e Cultura (MEC) assinou um acordo com a agência americana *United States Agency for International Development* (Usaid), com o objetivo de reformar o currículo e o método do ensino universitário, o que ficou conhecido como o acordo MEC-Usaid levou estudantes de todo país a organizarem manifestações de protesto, invariavelmente reprimidas pela polícia. Os trabalhadores também foram atingidos pela ditadura, tiveram líderes sindicais e os sindicatos sofreram intervenções. Já no campo, as Ligas Camponesas foram colocadas na ilegalidade.

Em fevereiro de 1966 foi decretado o AI-3 estabelecendo eleições indiretas para governador e para os municípios considerados de segurança nacional, incluindo todas as capitais. Não tardando para que em 1967, mediante a mais um ato institucional, o AI-4, fosse promulgada uma nova Constituição. Nela mantinha-se o princípio federativo e os princípios dos atos institucionais – eleições indiretas para presidente e governadores. A Constituição fortalecia os poderes presidenciais, permitindo ao presidente decretar estado de sítio, efetivar intervenção federal nos Estados, decretar recesso no Congresso Nacional, legislar por decretos e cassar ou suspender os direitos políticos. Antes de deixar a presidência, Castello Branco instituiu a Lei de Segurança Nacional, sendo um conjunto de normas que regulamentava todas as atividades sociais, estabelecendo severas punições aos transgressores.

Nos governos posteriores, o de Costa e Silva (1967-1969) e Médici (1969-1974), houve o crescimento da repressão no regime, os dois militares faziam parte da chamada “linha dura” – setor do Exército que exigia medidas mais enérgicas e repressivas para manter a ordem social e política. No ano de 1967, formou-se a Frente Ampla, grupo de oposição ao regime militar – liderada por Carlos Lacerda e JK, a Frente exigia a anistia política, eleições diretas em todos os níveis e a convocação de uma Assembleia Constituinte. As agitações internacionais de 1968 tornaram a esquerda mais radical, defendendo a luta armada para a redemocratização do país. O movimento estudantil crescia e exigia democracia, da mesma

forma, os grupos de direita também se radicalizavam. O assassinato do estudante Edson Luís pela polícia, na Guanabara, transformou seu funeral em um ato público contra o regime, mobilizando cerca de 100 mil manifestantes, ficando conhecidos como a passeata dos cem mil. Os surgimentos de frentes opositoras e revoltas sintetizavam não somente descontentamento com o regime no poder, mas um movimento que se dava em outras partes do mundo:

Em 1968, as mobilizações ganharam ímpeto. 1968 não foi um ano qualquer. Em vários países, os jovens se rebelaram, embalados pelo sonho de um mundo novo. Nos estados Unidos, houve grandes manifestações contra a Guerra do Vietnã; na França, a luta inicial pela transformação do sistema educativo assumiu tal amplitude que chegou a ameaçar o governo De Gaulle. Buscava-se revolucionar todas as áreas do comportamento, em busca da libertação sexual e da afirmação da mulher. As formas políticas tradicionais eram vistas como velharias e esperava-se colocar “a imaginação no poder”. Esse clima, que no Brasil teve efeitos visíveis no plano da cultura em geral e da arte, especialmente da música popular, deu também impulso à mobilização social. Era um árduo caminho colocar “a imaginação no poder”, em um país submetido a uma ditadura militar. (FAUSTO, 2008, p. 477)

Em dezembro de 1968, o deputado pelo MDB, Márcio Moreira Alves fez um pesado discurso e atacando as Forças Armadas. O ministro da Justiça, Gama e Silva, procurou processar o deputado; porém o Congresso garantiu a imunidade do parlamentar. Como resposta, Costa e Silva decretou o AI- 5, o mais violento de todos. Pelo AI-5 estabeleceu-se, entre outros: o fechamento do Legislativo pelo presidente da República, a suspensão dos direitos políticos e garantias constitucionais, inclusive a do habeas-corpus; intervenção federal nos estados e municípios. Através do AI-5 as manifestações foram duramente reprimidas, provocando o fechamento total do regime militar:

A partir do AI-5, o núcleo militar do poder concentrou-se na chamada comunidade de informações, isto é, naquelas figuras que estavam no comando dos órgãos de vigilância e repressão. Abriu-se um novo ciclo de cassação de mandatos, perda de direitos políticos e expurgos no funcionalismo, abrangendo muitos professores universitários. Estabeleceu-se na prática a censura aos meios de comunicação; a tortura passou a fazer parte integrante dos métodos de governo. Um dos muitos aspectos trágicos do AI-5 consistiu no fato de que reforçou a tese dos grupos de luta armada. O regime parecia incapaz de ceder a pressões sociais e de se reformar. (FAUSTO, 2008, p. 480)

O AI-5 inaugurou o período mais repressivo de todo regime militar, durante o governo Médici, onde a tortura e repressão atingiram os extremos, bem como a censura aos meios de comunicação. O pretexto foi à intensificação da luta armada contra o regime, pois a luta armada no Brasil assumiu a forma de guerra de guerrilha (influenciada pela Revolução

cubana, pela Guerra do Vietnã e a Revolução Chinesa). Os focos de guerrilha no Brasil foram: na serra do Caparaó, em Minas Gerais – destruído pela rápida ação do governo federal; outro foco foi no vale do Ribeira, em São Paulo, chefiado pelo capitão Carlos Lamarca (VPR - Vanguarda Popular Revolucionária) – foco também reprimido pelo governo rapidamente. O principal foco guerrilheiro foi no Araguaia, no Pará. Seus participantes eram ligados ao Partido Comunista do Brasil e conseguiu apoio da população local, o modelo teórico dos guerrilheiros seguia as propostas de Mao Tsé-tung. O foco, descoberto em 1972, foi destruído em 1975. Ao lado da guerrilha rural, desenvolveu-se também a guerrilha urbana e seu principal organizador foi Carlos Marighella, líder da Aliança de Libertação Nacional (ALN). A guerrilha urbana MR-8 (Movimento Revolucionário Oito de Outubro) conseguiu algum êxito ao sequestrar o embaixador norte-americano Charles Elbrick, em 1969 para pressionar e usá-lo como moeda de troca por presos políticos. Para combater a guerrilha urbana o governo federal sofisticou seu sistema de informação com os DOI-CODI (Destacamento de Operação e Informações-Centro de Operações de Defesa Interna), que destruíram os grupos de guerrilha da extrema esquerda. Os DOI-CODI tinham na tortura uma prática corriqueira. Não somente a atuação do DOI-CODI foi importante para o fracasso das guerrilhas, as diferentes ideologias as impediam de ser uma força única, facilitando a repressão.

Para além da emergência de uma resistência militar, o AI-5 proporcionou durante os anos 60 o surgimento de uma arte engajada nos campos da música, cinema e teatro. Esses três tipos de arte ocuparam a cena principal, inseridos na relativa hegemonia cultural da esquerda, ocupando o espaço que era antes da literatura. Não somente tais áreas artísticas se tronavam mais literárias, mas constituiu uma nova forma de espaço para um público novo e jovem geralmente universitário e de esquerda. Essa fração de público, que mais tarde foi ampliado, principalmente pela música popular, formou um primeiro grupo de renovação de recepção de artes que visavam o show, algo mais voltado para o espetáculo no Brasil, mas orientada por uma noção de cultura nacional-popular de esquerda que desde os anos 50 não era novidade:

Uma outra tradição, mais politizada, aparece na cena histórica em meados dos anos 50, e vem marcada pelo clima de efervescência da época. Ela terá, no entanto, vários matizes ideológicos: será reformista para o ISEB, marxista para os Centros Populares de Cultura, católica de esquerda para os movimentos de alfabetização e o Movimento de Cultura Popular do Nordeste. Existe, porém, um elemento que as unifica: a tônica política. Graças à reinterpretação do próprio conceito de cultura realizado pelos intelectuais isebianos, pode-se romper com a perspectiva tradicionalista e conservadora que percebia a cultura popular unicamente do ponto de vista folclórico. (...) O mesmo podemos dizer do teatro e do cinema realizados nesse período, que se aproximavam em muito à literatura engajada de Sartre. Não dizia o manifesto do cinema novo que a estética da fome, tematizando o subdesenvolvimento brasileiro, daria ao espectador a consciência de sua própria

miséria? O que se buscava, pois, através da cultura popular, era levar às classes populares uma consciência crítica dos problemas sociais. Movimento que caminhava de acordo com o pensamento dominante, a “autêntica” cultura brasileira se exprimia na sua relação com povo-nação. (ORTIZ, 2006, p. 162)

Um novo público se formava a partir de um espaço público no qual o “espírito letrado” era até então dominante, neste espaço se encontravam cada vez mais novos dramaturgos, compositores e cineastas em detrimento de literários e jornalistas, redefinindo a noção de cultura. A ideia é que a tal “república das letras” se diluiu, a partir do fim dos anos 50, em outras formas de expressão artísticas voltadas para o desempenho e o lazer (NAPOLITANO, 2001, p. 1), pois apesar de nos anos 1950 e 60 tenham sido generosos para a prosa e o ensaio, as artes que recorriam aos sentidos, às imagens, aos sons e aos ritmos ganharam notoriedade por diversos fatores.

Enquanto as obras mais expressivas chamavam a atenção de um público mais amplo, a associação com o mercado passou a ser tensionada, por fatores como a emergência de novos segmentos sociais na composição deste novo público vindos da rádio e da televisão aliados a necessidade da construção de uma forma de popularidade pelos artistas de esquerda, vista como uma espécie de tática para atingir os objetivos políticos de seu engajamento. Nesse sentido, cabe destacar que esse processo de associação com o mercado foi potencializado pelo contexto social, econômico e político da época vigente após o golpe militar, principalmente depois de 68. Esse contexto sinalizava para os artistas de esquerda novas possibilidades de divulgação de suas obras, dando origem a diversas ambiguidades:

O aspecto político é evidente: repressão, censura, prisões, exílios. O que é menos enfatizado porém, e que nos interessa diretamente, é que o Estado militar aprofunda medidas econômicas tomadas no governo Juscelino, às quais os economistas se referem como “a segunda revolução industrial” no Brasil. Certamente os militares não inventam o capitalismo, mas 64 é um momento de reorganização da economia brasileira que cada vez mais se insere no processo de internacionalização do “capitalismo tardio”. Em termos culturais essa reorientação econômica traz consequências imediatas, pois, paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais. Evidentemente a expansão das atividades culturais se faz associada a um controle estrito das manifestações que se contrapõem ao pensamento autoritário. Mas é necessário entender que a censura possui duas faces: uma repressiva, outra disciplinadora. A primeira diz não, é puramente negativa; a outra é mais complexa, afirma e incentiva um determinado tipo de orientação. (...) a censura não se define exclusivamente pelo veto a todo e qualquer produto cultural; ela age como repressão seletiva que impossibilita a emergência de um determinado pensamento ou obra artística. (...) O movimento cultural pós-64 se caracteriza por duas vertentes que não são excludentes: por um lado se define pela repressão ideológica e política; por outro, é um momento da história brasileira onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais. (ORTIZ, 2006, p. 115)

Cada área artística reagirá de forma diferente frente a essa nova conjuntura econômica, cultural e política. Por mais que tenha existido um público coeso para a arte engajada, a partir da segunda metade dos anos 60, as áreas do teatro, música popular e cinema vão desenvolver diferenciadas relações com seus específicos públicos. O que não necessariamente quer dizer que os públicos das áreas relatadas sejam homogêneos ou que não havia pessoas que transitavam entre os três tipos de arte. A partir desta perspectiva, Marcos Napolitano (2001, p. 3) assinala que houve no teatro um processo de implosão do público, no cinema brasileiro um processo de fechamento do público e na música popular um paradoxal processo de abertura de público. O autor enfatiza que visa à revisão da noção de que pelo fato da arte engajada ter como característica tal engajamento político, o público formado por jovens, intelectuais e de esquerda pressuporia uma relação homogênea entre as áreas de expressão artística e seus públicos.

“Implosão” para o teatro porque o teor das peças se fará “contra” o público, como por exemplo, o que se chamava de “teatro de agressão” – como as peças “*O rei da vela*” e “*Roda viva*”, do Grupo Oficina –, além disso, houve uma mudança no campo intelectual de esquerda e no meio estudantil que iniciou esse processo. A “implosão” não foi resultado de uma prática consciente no meio teatral e nem mesmo uma opção estética, na verdade foi afetada pela fragmentação da esquerda e, sobretudo pela mudança da juventude que se via cada vez mais inserida em meio a uma espécie de contracultura massificada.

Já para o cinema houve um “fechamento” do público porque se fez um cinema para pequenos grupos, por fatores como: a competição com o cinema norte-americano, problemas de distribuição e, sobretudo por opção estética. Em filmes do movimento chamado de Cinema Novo, como “*Vidas Secas*” de Nelson Pereira dos Santos; “*Os fuzis*” de Rui Guerra e; “*Deus e do diabo na terra do sol*” de Glauber Rocha; nota-se um experimentalismo presente na linguagem cinematográfica que está inserida no princípio da condução de uma narrativa que sistematize ideias políticas e ideológicas. Esses elementos dificultam a assimilação do público pelas ideias se comparados ao ritmo da narrativa mais veloz do cinema comercial, que não se pautava pela verossimilhança e mimese. Nesse sentido, para Napolitano (2001), o cinema autoral acabava por provocar um “fechamento” do público ao apelar para os sentidos de um público mais intelectualizado, que se sentia confortável em frente a filmes com desafios de decodificação e que negava um cinema de massas. Entretanto, é possível destacar que com o surgimento de órgãos estatais que visavam fomentar a produção cinematográfica brasileira, principalmente com a criação da Embrafilme, até mesmo os filmes cinemanovistas eram

estimulados pelo Estado, caracterizando uma contradição inerente não que somente ficou restrita ao campo do cinema.

A arte que obteve mais êxito ao renovar-se frente a um novo público, foi a da música popular. Com ela houve uma grande “abertura” do público, potencializado pela entrada de canções engajadas na dinâmica do mercado televisivo e fonográfico, desenvolvendo e consolidando sua característica voltada para a audiência massiva. De certa forma, há a união de dois grupos distintos neste público: o jovem estudante de classe média e o “povo”, daí a ideia da “abertura”. Se não se concretizou a ideia paternalista advinda da vanguarda artística estudantil de “elevar” o gosto musical da população em geral, ampliou-se o conhecimento de público de classe média que podia efetivamente usufruir do mercado fonográfico emergente. Desta maneira surte a MPB moderna, que alcançará um público bastante popular, principalmente durante os anos 70, mas não pela atuação das entidades civis e estudantis ligadas à militância esquerdista, e sim pela inserção desta arte na televisão e na indústria fonográfica. Através do desenvolvimento de uma indústria cultura durante os anos 60 e 70, a música popular conseguiu atingir, ironicamente, faixas de consumo mais amplas:

A perda de contato político com o povo e a incapacidade de uma reflexão crítica a respeito da derrota sofrida criaram num primeiro momento uma situação em que a produção artística preserva-se marcadamente didática e ingênua – apregoando-se obviedades para um público “culto” e, grosso modo, de esquerda. (...) Enquanto ela reitera em seus encontros cívico-teatrais os propósitos de não dar tréguas à ditadura dos yankees, sua produção começa a formar um público consumidor de cultura “revolucionária” – um processo que virá por vários caminhos, nos anos seguintes e até nossos dias, configurar um rentável comércio de obras engajadas, perfeitamente integradas aos esquemas de produção e consumo controlados pelo sistema. Como dizia, Benjamim, referindo-se à literatura de esquerda na Alemanha, o aparelho burguês de produção e publicação é capaz de assimilar uma quantidade surpreendente de temas revolucionárias e, inclusive, de propagá-los, sem pôr em risco sua própria permanência e a da classe que controla. Nessas circunstâncias, boa parte das chamadas obras de esquerda acabam por não ter outra função além de conseguir obter da situação política efeitos renovados para o entretenimento público. (HOLANDA, 1981, p. 35)

A “abertura” de uma música que em seu início se constituía como nacionalista e engajada se deu com todas as contradições que este processo ocasionou na absorção da experiência do ouvinte, que caminhava livremente em meio à tensão entre diversão e conscientização. O início das carreiras de Elis Regina e Chico Buarque de Hollanda foram exemplares nesse sentido, ambos foram grandes fenômenos de vendagem na segunda metade dos anos 60 e, viviam nesse conflito entre entreter e conscientizar. O recrudescimento da repressão provocada pelo AI-5, inclusive com censura e exílio aos autores não pode se minimizado, mas ao longo dos anos 70 a arte engajada ganhou novo folego a partir da

necessidade de uma resistência que foi imposta perante aos artistas. Os artistas ao fundir na música popular resistência e canção comercial, que detinha um público massivo, garantia assim relativa independência do artista em relação aos incentivos estatais, diferentemente do cinema e teatro brasileiros que ficaram reféns do apoio oficial a essas áreas como, por exemplo, pelo Ministério da Educação e Cultura com a criação da Política Nacional de Cultura.

A escolha pelo destaque desses três campos artísticos nesta análise se deu tanto pela característica que esses campos ao possuírem grau altamente intelectualizado quanto pela sua popularização via mercado e relacionamento com o Estado pelo incentivo financeiro. É necessário assinalar que além de pensarmos o campo cultural neste contexto não somente no jogo “cooptação-resistência” ou ainda “sucesso-fracasso”, precisa-se entender que a arte engajada não se caracteriza essencialmente como contracultura, pelo menos não na característica de algo *underground* e independente, somente na ideia de ser algo contra a cultura vigente. Nesse sentido, a hegemônica cultural da esquerda chegou também à historiografia que destaca diversos artistas engajados das três artes destacadas como arautos da resistência política e cultural na época, relegando outras formas de resistências, essas efetivas contraculturas ao segundo plano. Mesmo que nos anos 70 o humor, o deboche, a agressão e marginalidade tenham encontrado seu lugar neste espaço de resistência, mesmo elas ou estavam inseridos no viés industrial da cultura, na posição política de esquerda, ou quando não ambos. Para entender o que é efetivamente o conceito de contracultura, é necessária uma pequena contextualização com o momento histórico e geográfico no qual ele surgiu: os Estados Unidos.

2.2. Contracultura

Em 1960, a economia mundial crescia de maneira explosiva, tanto o comércio de produtos manufaturados quanto a produção agrícola aumentaram de maneira incrível. O período de avanço econômico deu impulso a grandes transformações sociais e culturais. Tal época ficou conhecida como a “Era de Ouro”. Uma época dourada para os países desenvolvidos, sobretudo os ocidentais, uma vez que no resto do mundo houve uma acentuação nas diferenças sociais e econômicas. Esse tempo de crescimento econômico dependia de dois fatores: a hegemonia norte-americana e do equilíbrio do crescimento da produção e a capacidade de compra dos consumidores.

Com a ampliação do ensino superior, as famílias agora com maior poder aquisitivo,

sustentavam o jovem por muito mais tempo, uma vez que com essa opção eles não precisavam trabalhar desde cedo ou mesmo ir para a guerra. Bens e serviços não eram mais restritos a uma minoria, pelo menos nos países ricos possuir geladeira, lavadora de roupas e telefone agora poderia ser uma realidade para o cidadão médio. Obviamente na esteira e tais transformações na forma de consumo, problemas ecológicos se tornavam pela primeira vez uma clara preocupação, além disso, as diferenças sociais cresciam cada vez mais: ricos mais ricos e pobres mais pobres. Desde os anos de 1950, se desenvolvia e consolidava-se uma sociedade de consumo.

Além dessas transformações no meio tecnológico e de consumo, o historiador inglês ressalta a migração dos camponeses para as cidades, no qual pela primeira vez na história se possui mais gente na cidade do que no campo, o que deu início ao crescimento acelerado e desordenado das grandes cidades. As mulheres encontravam também espaço na vida social como agentes de si mesma e como classe consumidora. Nesse sentido, em países desenvolvidos, principalmente nos EUA, o feminismo de classe média – de mulheres educadas e intelectuais – apontava que havia chegado a hora da autoafirmação feminina, constituindo um exemplo central da mudança social e cultural da época, pois alterava as básicas estruturas familiares de até então. Mesmo que a aparição dos meios de comunicação de massa – com a já citada televisão – com importante meio de construção de um imaginário coletivo seja uma das grandes transformações sofridas na “Era de Ouro”, a mais importante a ser destacada neste trabalho é o destaque que os jovens como classe estudantil passou a possuir, além disso, também como consumidores de molde da cultura de massa. Com a rápida expansão das instituições superior de educação, muitos empregos surgiram necessitando a educação secundária e superior, o que era pouco comum, obrigando os pais que podiam a financiar os estudos até mais tarde de seus filhos, tornando comum a partir da década de 1960 moças e rapazes estudarem até os vinte e poucos anos ao invés de trabalharem desde cedo ou lutarem na guerra:

Essas massas de rapazes e moças e seus professores, contadas aos milhões ou pelo menos centenas de milhares em todos os Estados, a não ser nos muito pequenos e excepcionalmente atrasados, e concentradas em campi ou “cidades universitárias” grandes e muitas vezes isolados, constituíram um novo fator na cultura e na política. Eram transnacionais, movimentando-se e comunicando idéias e experiências através de fronteiras com facilidade e rapidez, e provavelmente estavam mais à vontade com a tecnologia das comunicações que os governos. Como revelou a década de 1960, eram não apenas radicais e explosivas, mas singularmente eficazes na expressão nacional, e mesmo internacional, de descontentamento político e social. Nos países ditatoriais, em geral elas forneciam os únicos grupos de cidadãos capazes de uma ação política coletiva (...). (HOBSBAWM, 2008, p. 292)

A juventude desse novo corpo de estudantes somado ao abismo de gerações entre filhos que viviam no mundo pós-guerra e pais que viveram tais tormentos e instabilidades tornavam esses jovens mais críticos e urgentes em mudar a realidade estabelecida, pois não suas indagações não eram abrandadas pela comparação de um momento de melhoria a um passado de dificuldades como os mais velhos poderiam fazer. Mesmo não sabendo exatamente como, esses jovens que viviam um tempo novo no qual poderiam ir a universidade, acreditavam que as coisas poderiam ser melhores. No início da década de 1960, os Estados Unidos viviam momentos de grande expectativa com a posse de John F. Kennedy, com grandes possibilidades de mudança com seu discurso que prometia resolver questões relativas ao bem estar social, como a questão dos direitos civis.

Algumas frestas como a Guerra do Vietnã já foi explorado anteriormente, mas somada a essa a questão também já falada do Feminismo, e as que veremos neste item como os Movimentos pelos Direitos Civis inspiram aquilo que podemos chamar de Contracultura, mas antes de definir o que poderia ser este movimento político e cultural, vejamos como as frestas citadas se alargaram posteriormente no governo Lyndon B. Johnson. Uma delas é a disparidade social que apesar da perspectiva de crescimento das riquezas do país aumentava a largos passos, pois enquanto os subúrbios cresciam rapidamente com população de maioria branca, as áreas centrais se viam cada vez mais decadentes e tendiam a atrair negros de viam do Sul, porto-riquenhos e latino-americanos. Apesar da morte de Kennedy ser uma espécie de divisor de águas na mentalidade da nação, parte deste descontentamento já estava semeado antes mesmo da tragédia ocorrida em *Dallas*, bem abaixo da superfície da classe média da América aparentemente conformista dos anos de 1950. Vários sinais do que estava por vir se configuram nos casos do crescimento do movimento *beatnik* – que com seu anti-intelectualismo, tradição boêmia e desengajamento inspirariam os *hippies* mais tarde –, nas lutas raciais que ocorreram em *Montgomery* e *Little Rock* e na popularidade de símbolos de revolta como James Dean ou Elvis Presley. Nesse sentido, a vida americana já estava carregada de um espírito de protesto que abominava a sociedade de consumo, a paciência dos negros se esgotava frente ao racismo institucionalizado e os estudantes e jovens através de sátira, do *rock*, do humor negro e da política passavam a compreender a oposição entre a realidade e os valores em que haviam sido criados.

Por volta do fim de 1968 a sociedade norte-americana parecia dividida em duas, que viviam lado a lado, uma conservadora que acabara de eleger Richard M. Nixon e uma “contracultura” que englobava os movimentos negros, ativistas políticos, *hippies*, feministas,

ecologistas e jovens alienados – ou era o que se diziam dos jovens por aqueles que faziam parte do grupo conservador –. A juventude estava se tornando consciente de si mesma, consolidando uma cultura popular jovem formada pelo *rock and roll*, roupas, gírias, gestos e símbolos novos. Sobre a relação entre juventude e esse novo tipo de cultura podemos destacar o que assinala Hobsbawm:

A cultura jovem tornou-se matriz da revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução nos modos e costumes, nos meios de gozar o lazer e nas artes comerciais, que formavam cada vez mais a atmosfera respirada por homens e mulheres urbanos. Duas de suas características são, portanto, relevantes. Foi ao mesmo tempo informal e antinômica, sobretudo em questões de conduta pessoal. Todo mundo tinha que “estar na sua”, com o mínimo de restrição externa, embora na prática a pressão dos pares e da moda impusesse tanta uniformidade quanto antes, pelo menos dentro dos grupos de pares e subculturas. (HOBSBAWM, 2008, p. 325)

Quando se fala de “contracultura”, podemos falar em dois sentidos relacionados entre si, como uma forma de caracterizar os movimentos diferenciados da década de 1960 e 1970 e como um conceito derivado da ideia de cultura cuja própria palavra já deixa claro. No primeiro significado, ela seria um amálgama de forças e movimentos que tinham o mesmo senso de oposição ao oficialismo, com várias correntes e algumas mutuamente contraditórias. Alguns davam ênfase a um estilo de vida que procurava chocar através de formas sexuais diferenciadas, drogas ilegais, visual incomum – como no caso dos homens cabelo grande e das mulheres saias curtas –, já outros preocupavam-se mais com as questões políticas – como a Nova Esquerda – e queimavam seus certificados de alistamento militar para a Guerra do Vietnã. Para o pessoal que se diferencia pelo estilo de vida, a realidade parecia tão ruim que se deixavam contagiar pela fantasia, pela liberdade dos novos costumes, preferindo a emoção à razão e o misticismo oriental à razão ocidental, já para os mais politizados a realidade era dominada por um sistema opressivo de ideologias e instituições tecnocratas (ROSZAK, 1972).

No segundo significado, o termo é entendido de maneira conceitual, como uma postura de anti-cultura, ou seja, que nega a cultura convencional, se caracterizando como uma crítica radical a cultura que vem do *establishment*. Neste significado, ela seria atemporal e não se circunscrevendo apenas aos movimentos como na anterior, ou seja, não se configurando como um fenômeno datado somente dos anos de 1960 e 1970, pois neste caso o que se destaca é um tipo de crítica a ordem vigente, um espírito de contestação, configurado em um determinado de cultura e que se diferencia das formas tradicionais ao se colocar fora ou contra dos valores da cultura oficial:

Fiel à filosofia utópica do *drop out*, a juventude engajada na contracultura dos anos 60 buscava, através deste conjunto de idéias e comportamentos, *cair fora* do Sistema. Descrente do futuro e desencantada com o presente – uma sociedade e uma cultura que, segundo o consenso da época, estavam simplesmente “doentes” –, o que tentava criar era um mundo alternativo, *underground*, situado nos interstícios daquele mundo desacreditado, ou no que se acreditava ser o outro lado de suas muralhas. Rompia-se com praticamente todos os hábitos consagrados de pensamento e comportamento da cultura dominante, realizando-se uma espécie de “crítica selvagem” a esta mesma cultura e sociedade ocidentais. (PEREIRA, 1984, p. 74)

Mesmo que alguns autores destaquem o caráter atemporal da ideia de ir contra a oficialidade e insinuem que em várias passagens da história houve um movimento contracultural (GOFFMAN; JOY, 2007), seria um equívoco esquecer as idiossincrasias do surgimento de seu conceito, portanto é interessante circunscreve-lo ao contexto ocidental limitado entre as décadas já citadas ao longo do texto, pois “uma palavra se torna um conceito se a totalidade das circunstâncias político-sociais e empíricas, nas quais e para as quais essa palavra é usada, se agrega a ela” (KOSELLECK, 2006, p. 109).

Entretanto, algumas proposições de autores que procuraram pensar a contracultura como um modo de pensar localizado ou como algo atemporal, são interessantes de se destacar na medida em que podemos entender mais algumas de suas características. Roszak aponta dois aspectos básicos: a irracionalidade e a subjetividade. Uso de drogas e outras atitudes que rompiam com os padrões morais são caracterizados como ações irracionais, formas de ir contra a moral e o controle oficial que oferecia ratificação à sociedade tecnocrata: “Onde quer que elementos não-humanos (...) assumem maior importância que a vida e o bem-estar humanos, temos a alienação entre os homens, e abre-se o caminho para a farisaica utilização de outras pessoas como simples objetos” (ROSZAK, 1972, p. 68). Já as posturas subjetivas procuravam tentar conferir um retorno ao fator “humano” que era abafado com a alienação proveniente da racionalização tecnocrática, como exemplo de tais posturas temos expressões artísticas livres, formas abertas do amor, de novas vias de sociabilidade e experiências filosóficas e metafísicas.

Goffman e Joy indicam ainda três características básicas para definir a contracultura. Duas delas, o antiautoritarismo, que é bem claro nas atitudes descritas pelos movimentos que fazem parte da contracultura e a “precedência da individualidade” acima de convenções sociais e restrições governamentais (GOFFMAN; JOY, 2007, p. 50) podem ser relacionados com os dois apontamentos destacados anteriormente com Roszak respectivamente. Esta segunda característica se diferencia do individualismo burguês buscando entender o indivíduo como uma fonte de ideias e expressões que não deveria ser obstruído pelas estruturas

burocráticas da sociedade. A terceira característica seria a ambição da revolução transformadora: “movimentos de vanguarda transgressivos (...), o apego contracultural à mudança e à experimentação inevitavelmente leva à ampliação dos limites da estética e das visões aceitas” (GOFFMAN; JOY, 2007, p. 54). Dentro da perspectiva da terceira característica, a arte experimental se tornou um dos principais campos de manifestação radical, que dava a subjetividade e a novas possibilidades estéticas maior destaque nas produções artísticas da época em praticamente todas as linguagens.

Dessa forma, a contracultura possuía um elemento “suave” quanto “intenso”, pessoas que se voltavam para o zen-budismo em atrás de saídas e outros que se voltavam na direção do revólver, alguns que falavam de amor e revolucionários que falavam da derrubada da sociedade, alguns que preferiam a suavidade dos Beatles e outros que gostavam mais do tom ríspido dos Rolling Stones, mas através de todas estas contradições corria um único sentido. O motivo disso é porque a contracultura se preocupava mais com o sentir do que com o fazer, com a autenticidade da experiência pessoal do que com sua comunicabilidade com outros. Nesse sentido, em todas as suas manifestações, ela era mais imaginativa e expressiva em vez de intelectual e analítica, estava mais propensa a procurar novos tipos de experiência do que melhorar as anteriores. Sua linguagem escatológica, apocalíptica e sua política radical encorajava que estímulos e imagem fossem remodelados a todo instante e oferecessem novas versões da sociedade e do indivíduo.

2.3. A Censura e os Quadrinhos: Carlos Zéfiro e seus Catecismos Eróticos

O que se chama geralmente de quadrinho contracultural ou *udigrudi* (adaptação irreverente da palavra *underground* na época) brasileiro aborda a experiência de autores com Henfil, Ziraldo, Angeli, entre outros autores notadamente de orientação esquerdista e inspirados por autores independentes norte-americanos *underground* de imensa qualidade e deboche em consonância com a contracultura da época: Robert Crumb, Art Spiegelman, Harvey Pekar e outros perceberam que poderiam criar suas próprias revistas em quadrinhos baseadas em versões mais bem feitas de seus *fanzines* da juventude, distribuindo-os como livrarias alternativas, bares hippies e lojinhas. Por mais que aliasse desbunde à crítica política e ideológica, os quadrinhos desses autores nacionais ainda seguiam uma visão parecida com a que adotavam outros intelectuais em campos artísticos já observados anteriormente. Não por acaso, são estes artistas que lembrados quando se pensa em quadrinho nacional e de resistência ao regime militar. Outra característica que coloca tais quadrinhos vivos na

memória nacional como representantes desta forma de contraposição ao governo militar é o seu caráter caricatural embutido na charge e no cartum, que apela para o humor e a sátira política.

A posição política fica clara quando se observa o local em que surgiram várias revistas “marginais” que continham esses quadrinhos debochados de esquerda, geralmente em centros acadêmicos. Revistas como a pioneira “Balão”, posteriormente outras publicações como a “Humordaz” de Belo Horizonte, “O Bicho” e “O Pasquim” do Rio de Janeiro, “Boca” e “Ovelha Negra” em São Paulo, o “Risco” em Brasília e outras em Natal, João Pessoa e Fortaleza. Muitas delas não duravam muitos números pela falta de estrutura econômica e organizacional, mas o esforço demonstrava a insatisfação dos autores não somente com a falta de incentivo para publicação como também com a situação política do país.

Neste panorama, muitos quadrinistas encontraram espaço para produção de charges em jornais e salões de humor. A revista que mais se destacou em meio à imprensa alternativa provavelmente do “O Pasquim”, que lançando em 1969, renovou o estilo do jornalismo brasileiro com seu humor descontraído e reunia “intelectuais de Ipanema” (CIRNE, 1990, p. 60). Nela, Ziraldo produziu obras como o “Pererê”, “Os Zérois” e Henfil trabalhou personagens como seus “Fradinhos”, que continham como característica um humor sarcástico e aguda crítica social que beirava ao humor negro. Os frades “Baixim” e o “Cumprido” incorporavam dependendo do contexto da crítica personagens como um índio, um homossexual, uma mulher, além disso, o autor criara “Zeferino” que em suas tiras o tema recorrente era a fome, a seca e o coronelismo no nordeste. Angeli surgiu primeiramente publicando na *Folha de S. Paulo*, mas não tardou em lançar a revista “Chiclete com Banana” na qual tratou de temas cotidianos e urbanos criando personagens como os *hippies* “Wood & Stock”, o boêmio “Rê Bardosa”. A revista possui um caráter mais independente que as outras citadas por sua propriedade marginal de distribuição e produção.

A censura e perseguição aos quadrinhos em 1964 já não era novidade, pelo menos desde 1933 (JUNIOR, 2004) as revistas em quadrinhos já eram vistas por educadores e políticos como algo nocivo as crianças, além disso, se a caça a eles acontecia até mesmo no seu berço – os Estados Unidos –, casos como a posição de Fredric Wertham no polemico livro pelo qual ficaria mundialmente conhecido “*Seduction of the Innocent*”, não tardaria a respingar em terras nacionais. Sobre o teor do livro:

De estilo fluente e conteúdo alarmista, muitas vezes melífluo, consta que o livro foi na verdade escrito por Gershon Legman, que chamara Harry Donenfeld de pornógrafo em seu próprio livro, *Love and Death*. Os capítulos tinham títulos como

“Eu Quero Ser um Maníaco Sexual”, “Os Aliados do Demônio”, e “Homicídio em Casa”. *Seduction of the Innocent* é cheio de exageros e causalidades forçadas – o livro cita o caso de uma menina de 10 anos de idade que rodava pelo cais à noite vendendo sexo, e diz que os culpados eram os quadrinhos de crime –, mas o que faltava em termos de ciência e raciocínio era mais que compensado pela simples feiura dos exemplos escolhidos. Quando o livro saiu, em 1954, pouco tempo antes da sub-comissão de Kefauver começar sua investigação dos quadrinhos, seu conteúdo chocou os pais e aterrorizou as editoras. A tragédia do conflito entre Wertham e os gibis é que ele estava genuinamente preocupado com os garotos pobres dos grandes centros urbanos, garotos que haviam nascido no mesmo mundo dos editores e criadores de quadrinhos. (JONES, 2006, p. 332)

A partir daí as coisas ficaram bem ruins nos Estados Unidos, a esperança de tornar os *comic books* uma forma de comunicação essencial e não apenas algo complementar a compra de outros veículos foi-se para sempre, ficariam visados ainda mais como uma leitura vagabunda e depravada do que antes. As editoras sabiam que teriam que mudar a forma de fazer histórias em quadrinhos, investir mais no público infantil e nesse sentido a *Comics Magazine Association of America* decidiu criar um novo código de autocensura para a indústria: o *Comics Code Authority*², que originou contrapartes nacionais de autocensura nas editoras brasileiras.

Pós o golpe de 64, surgiu uma lista com profissionais banidos das editoras, muitos deles os que lutaram anteriormente por uma lei de cotas para quadrinhos nacionais similar as que os cineastas lutaram para a exibição e filmes brasileiros nos cinemas. Sob o signo da censura, voltavam ideias como o suposto perigo que as histórias em quadrinhos representavam para a formação intelectual e moral das crianças e adolescentes:

No começo de dos segundo semestre de 1964, o deputado federal carioca Eurico de Oliveira apresentou na Câmara um projeto de emenda à Constituição que proibia a impressão de revistas “destinadas à infância e à juventude que explorem temas baseados na violência, no crime e no terror”. A iniciativa mereceu um editorial de *O Jornal*, de São Paulo. Segundo o diário, havia um consenso entre educadores e pais de que os excessos apontados pelos críticos nas histórias em quadrinhos publicadas no Brasil nas duas últimas décadas estavam sendo contidos com eficiência pelas editoras que aderiram ao código de ética. Portanto, não havia necessidade de criar uma lei de censura. Na primeira semana de outubro, ainda em 1964, a proposta de Oliveira foi aprovada pela Comissão de Educação da Câmara dos Deputados. Quando fosse posta em prática, a medida transportaria para o poder público praticamente todos os dispositivos de controle e veto do código de ética dos quadrinhos adotado três anos antes pelas editoras. Ou seja, em vez de os próprios editores se censurarem, essa função caberia ao governo. (JUNIOR, 2004, p. 378)

² Disponível em <http://www.lambiek.net/comics/code_text.htm>

O curioso que em 1966 o STF decidiu que o decreto de João Goulart que defendia a nacionalização das histórias em quadrinhos era constitucional, desta maneira as editoras eram obrigadas a estabelecer uma cota para publicar artistas brasileiros. Infelizmente o decreto nunca foi posto em prática. E as coisas piorariam no governo Médici, em 1971 o governo iniciou um ataque às revistas em quadrinhos que exploravam crime e terror, pois a postura do Ministro da Justiça Alfredo Buzaid era de perseguição ao colocar o Departamento de Censura da Polícia Federal (DCPF) na cola dos editores para impedir referencia a qualquer forma de erotismo. Nem mesmo a justificativa de que as revistas eróticas destinavam-se aos maiores de 18 anos era bem recebida, uma vez que seria difícil impedir que chegassem aos jovens, aliado a isso ainda a paranoia comunista:

O sexo continuava no centro da discussão. Wilson Aguiar, chefe da Censura, insistiu, mais uma vez, em entrevista à imprensa que “a dissociação da moral pela pornografia era uma tática revolucionária que estava sendo difundida pela contracultura importada”. (...) Ainda em 1972, na “defesa da moral e dos bons costumes”, o ministro Alfredo Buzaid proibiu a venda, em todo território nacional, de um livro com as famosas gravuras eróticas do pintor espanhol Pablo Picasso (1881-1973). A importação de revistas de sexo continuava a ser um incômodo para o ministro, enquanto as nacionais eram mantidas sob rigoroso controle da Censura. A maioria do material que vinha dos Estados Unidos e da Europa chegava aos leitores através do contrabando e pirataria. Uma das poucas revistas legalmente importadas, *Playboy*, tornou-se o bode expiatório desde o decreto 1.077, de janeiro de 1970. Buzaid suspendeu sua venda em todo Brasil e a apreensão imediata dos exemplares na banca, embora fosse possível comprá-la em esquemas alternativos de venda. (JUNIOR, 2010, p. 195)

A medida mais pesada contra as revistas que supostamente atentavam contra os bons costumes ou traziam conteúdo que caracterizava o que os censores acreditavam ser subversivos veio com a Portaria 219 em 1973, no qual ficou determinado que a partir de então qualquer revista que circulasse no país somente poderia ser vendida depois de registrada no Departamento de Censura da Polícia Federal. Os números de inscrição e da portaria precisariam ser impressos na capa junto ao nome do editor e endereço da editora sob pena de ser apreendida caso não oferecessem tal informação. A Edrel, editora de muitas revistas pornográficas durante os anos 60 e 70, como a revista pornográfica “*Garotas & Piadas*” que obteve grande sucesso, sofreu muito com a portaria ao diversas vezes ter que reeditar a revista com vários exemplares já impressos.

Ao falarmos de pornografia, devemos não somente investigar a origem de seu significado, mas como entender seu caráter transgressor. A palavra “pornografia” advém do grego “*pornographos*” e significa literalmente “escritos sobre prostitutas”, nesse sentido,

descreveria os hábitos, vida e costumes de prostitutas e seus clientes. É difícil limitar uma diferença muito clara entre erotismo e pornografia, a primeira palavra surgiu no século XIX, a partir do adjetivo baseado no modo do deus Erro, deus do desejo sexual. Seja qual for a diferença essencial, a ideia que perpassa os dois discursos é do da sexualidade, que excita aos apetites sexuais dos leitores, por conta de tal obscenidade que são tão atacados, pois visa expressar aquilo que geralmente se esconde na vida cotidiana. A exibição do sexo fora de lugar, do não dito e do proibido, daí ainda mais seu caráter contracultural:

Há um lugar ocupado pela pornografia. Melhor dizendo, ela está num determinado lugar de onde fala, anunciando sempre, simultaneamente, a sua presença e a sua ausência. Porque talvez a única forma de definirmos a pornografia seja dizendo que ela é um ponto de vista, não um ponto fixo, mas tão móvel que sugere a todo instante verdadeiras ilusões de ótica. Nesta fluidez, apenas uma constante o lugar da fala que diz a por a pornografia é falar de sua contra partida, oposta e inseparável, a censura. (...) Se tivéssemos como certa essa idéia, chegaríamos bem próximos da afirmação: pornografia é diversão que se esgota e que exige mais, sempre mais, deixando pouco ou quase nada de lembrança, só a vontade de querer novamente. Delicioso vício e viciada delícia... (MORAES; LAPEIZ, p. 13; 15)

Podemos dizer que cada sociedade adapta o prazer ao princípio de realidade de modo único e à repressão original aos instintos somam-se a outras formas de repressão que nem sempre são importantes para a manutenção da vida social, mas objetivam manter o poder constituído pelo Estado, Igreja ou da família. Nesse sentido, a moral é mais ou menos repressiva dependendo do seu contexto histórico. A moral então não é apenas uma lei dos costumes, mas uma imposição autoritária de formas de comportamento, sua consequência sempre é algum tipo de censura para “resguardar a moral e os bons costumes” e visam destruir a consciência crítica os indivíduos preparando-os para a submissão. Introduzindo-se na vida cotidiana, a moralização dos costumes uma vez interiorizada acaba sendo considerada como algo “natural” e “normal”, assim de alguma forma o proibido organiza as perversões, tudo teria assim o seu lugar. É neste panorama que o sentimento de transgressão revela o prazer e está relacionado à proibição (Figura 1):

A transgressão é infalivelmente o fio condutor da produção pornográfica, e é através dela que se estabelece uma relação simbólica entre produtor e consumidor. Haveria entre ambos uma cumplicidade tácita que muitas vezes o primeiro manipula como instrumento de poder. Vide todo o arsenal produzido pela indústria pornográfica tentando disciplinar a nossa sexualidade de acordo com os padrões ditados pelo poder (ou, melhor, pelos poderes que andam espalhados por aí...). É importante assinalarmos que a cumplicidade do consumidor com o texto e as imagens pornográficas não é de forma alguma de caráter intelectual. Pelo contrário: a pornografia quer como interlocutor de seu discurso o próprio corpo do indivíduo, e muitas vezes o seu objetivo principal é o de excitá-lo sexualmente. Por essa razão ela nunca privilegia o “final-da-estória” mas sempre os clímax parciais alcançados

com as repetições compulsivas que se verificam nas narrativas circulares. (MORAES; LAPEIZ, p. 58)

Nesta circunstancia histórica, surgia em 1960 os famosos “catecismos” de Carlos Zéfiro. Pequenas publicações que impressas em papel da baixa qualidade e em formato de bolso, parecia imitar os livros de iniciação religiosa da época, por isso no nome de “catecismos”. Eram vendidas de forma escondida, as histórias geralmente começavam comportadas em situações do cotidiano e depois descambava na mais explícita pornografia (Figura 2). Seus quadrinhos circulavam em uma época, como visto antes, de forte repressão e censura, desde metade dos anos 50 atentavam contra a moral vigente, ganhando destaque nos anos 60. Como uma produção clandestina, eram vendidos em bancas de jornal notadamente no centro do Rio de Janeiro e São Paulo até pelo menos até os anos 70, sendo os leitores acabando levando outra revista qualquer para esconder dentro o “catecismo” do dia:

Eram as escandalosas revistinhas pornográficas de certo desenhista misterioso – que permaneceu no anonimato por mais de trinta anos – que assinava Carlos Zéfiro. As edições – impressas em pequenas gráficas nas madrugadas –, vendidas de modo clandestino, logo transformariam seu autor, nas três décadas seguintes, no quadrinista mais combatido – e procurado pela polícia – de todos os tempos. Odiado por juízes de inspetores de menores que o caçavam entre os jornalheiros, Zéfiro teria sido investigado por delegados de polícia, agentes da Polícia Federal e de órgãos ligados à repressão durante a ditadura militar – em 1970, foi apreendida em Brasília uma carga com 50 mil dos seus livrinhos. Não foi descoberto certamente porque boa parte dos policiais que o investigavam era formada por leitores seus e conivente com sua assídua produção. (...) A distribuição dos catecismos de Zéfiro funcionava por meio de um esquema de risco, de venda antecipada que, na prática, nunca deu prejuízo para o vendedor final. Este comprava um lote e pagava ao retirar o material. Muitas vezes o s exemplares passavam pelas mãos de tantos atravessadores que o consumidor pagava pelo produto um valor alto, “preço da maconha”, como declarou um jornalista da época. Além do preço elevado – que equivalia, em média, ao preço de uma revista semanal como *O Cruzeiro* ou *Manchete* –, o interessado ainda tinha de levar um exemplar de uma revista séria, onde o catecismo saía camuflado. (JUNIOR, 2004, p. 319; 322)

O aspecto da obra zeferiana era pobre, a qualidade dos desenhos e das histórias variavam a ponto de se achar que eram vários autores, havia repetições de imagens e seu nome não passava de um pseudônimo. Seu nome real era Alcides Aguiar Caminha (o nome Carlos Zéfiro teria sido escolhido e retirado de uma fotonovela mexicana), revelado somente em 1991 pelo jornalista Juca Kfourri na revista *Playboy*, o autor resguardava seu nome para se proteger do regime, pois era funcionário público e temia represálias. Em uma época de restrita circulação de obras pornográficas, a obra de Zéfiro se tornava o principal “orientador sexual” daquela geração, representavam o exemplo mais ousado em um contexto que até mesmo clássicos da literatura erótica eram censurados:

Oculto no anonimato, Carlos Zéfiro foi o mais subversivo dos autores de quadrinhos brasileiros, o mais imoral, o mais indecente. E fazia tudo isso de modo pretensioso: em vez da pornografia fácil, simulava situações de romance entre os personagens, de modo a envolver o leitor o máximo possível. A qualidade do desenho era o que menos importava para os leitores de Zéfiro. Na verdade, o desenhista fazia uma mal desenhada imitação dos quadrinhos americanos para garotas editados (...), cujas cenas são copiadas e transformadas em pornografia. Valia mais a ousadia em limites do autor, que, sem qualquer pudor, construía roteiros realistas narrados em primeira pessoa, com relatos detalhados de conquistas amorosas que culminavam com um festival de posições – e penetrações – sexuais. Tudo aquilo era condenado por religiosos vigilantes da moral. Afinal, Zéfiro não só provocava. Ele escandalizava, chocava. Não raro, os catecismos traziam picantes histórias de sexo entre freiras e padres, lesbianismo, mulheres que se relacionavam com cachorros e cavalos e invencíveis atletas do sexo, com seus membros avantajados – vide as histórias do personagem Juca Cavalo. (JUNIOR, 2004, p. 323)

Os “catecismos” não traziam data ou numeração a fim de dificultar a sua origem, quando reunidos em doze unidades formavam um testamento e se encadernados em vinte e quatro edições uma bíblia. Cada um deles tinha geralmente entre 24 e 32 páginas e, nunca se soube exatamente quantos foram, uma vez que o autor destruía os originais para esconder da família e se proteger do Estado. Depois de descoberto, Carlos Zéfiro ganhou o prêmio HQ Mix pelas décadas de trabalho no mundo dos quadrinhos, chegou a ser entrevistado por Jô Soares, mas em 1992 depois de sentir um mal-estar ele morre sem usufruir tanto da glória ao se tornar tão famoso. De lá para cá seus desenhos já estamparam o encarte do disco “Barulhinho Bom” de Marisa Monte em 1996, virou vinhetas da MTV Brasil em 1997, uma lona cultural em Anchieta ganhou o seu nome em 1999, além disso, a cervejaria Devassa já utilizou seus desenhos em publicidade e uma peça chamada “*Os catecismos segundo Carlos Zéfiro*” foi exibida no Solar de Botafogo sobre a história de sua vida. Recentemente em 2012, um curta exibido no Festival do Rio sobre sua vida e descoberta ganhou o prêmio de melhor curta-metragem por júri popular: “*Zéfiro Explícito*”, de Sergio Duran e Gabriela Temer.

A obra de Carlos Zéfiro é um exemplo daquilo que Pollak chama de memória subterrânea, no sentido nem sempre integrar a memória oficial da nação, em contraposição as resistências culturais bem demarcadas pelos militantes de esquerda na historiografia. Além do seu caráter contracultural, a obra de Zéfiro sobrevive como aquilo que não-dito geralmente o faz: pelas lembranças individuais e de grupos que são transmitidas em redes de sociabilidade afetiva ou política em estruturas de comunicação informais que passam despercebidas pela sociedade:

Essa memória “proibida” e portanto “clandestina” ocupa toda a cena cultural, o setor editorial, os meios de comunicação, o cinema e a pintura, comprovando, caso seja

necessário, o fosso que separa de fato a sociedade civil e a ideologia oficial de um partido e de um estado que pretende a dominação hegemônica. Uma vez rompido o tabu, uma vez que as memórias subterrâneas conseguem invadir o espaço público, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa da memória (...). Apesar da importante doutrinação ideológica, essas lembranças durante tanto tempo confinadas ao silêncio e transmitidas de uma geração a outra oralmente, e não através de publicações, permanecem vivas (...) é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. (POLLAK, 1989, p.3)

O limite entre o que pode ser dito e não-dito separa uma memória coletiva subterrânea da sociedade de uma memória coletiva organizada, que sintetiza a imagem de uma sociedade majoritária ou a que o Estado deseja impor. Nesta perspectiva, o site criado por Dave Braga, ao disponibilizar um grande número de exemplares da obra de Carlos Zéfiro, que não são fáceis de encontrar atualmente (a opção seria comprar caro de colecionadores ou de coletâneas caras e limitadas da editora Cena Muda, de Ipanema), se torna um veículo que ao longo prazo preserva um tipo de memória da contracultura, subversiva e clandestina até que em alguns espaços públicos ela possa ser transmitida, contestando de alguma forma o enquadramento feito pela memória oficial baseada em uma historiografia que privilegia a resistência cultural e intelectual de esquerda.

Mal seu maridinho saiu, Luisa foi para o seu quarto e começou a se preparar para o encontro que ia ter com o amante. Primeiro se despiu diante do espelho, admirando seu corpo.



“Frutos Proibidos” trazia questões como traição, sexo a três e com animais (Figura 1).

EU ESTAVA SATURADO DO BARULHO
DA CIDADE E EXAUSTO PELAS AVENTU-
RAS AMOROSAS QUASE DIÁRIAS E RE-
SOLVERA PASSAR O CARNAVAL EM RE-
TIRO NO CONVENTO DE X...

NO RETIRO



“No Retiro” trazia questões como a relação sexual entre padre e freira (Figura 2).

3. Carloszéfiro.com: Descrição, Metadados e Acesso

O site carloszéfiro.com expõe em meio digital cerca de 200 exemplares da coleção de Dave Braga, digitalizados pelo mesmo devido à falta de informações precisas ou mais consistentes sobre a obra de Carlos Zéfiro, além do difícil acesso aos “catecismos” devido sua circulação clandestina e pelo autor se desfazer dos originais com receio de ser preso pela censura. O site é relativamente simples e intuitivo, ele possui uma página inicial (Figura 3) no qual expõe ao lado um pequeno e limitado mapa do site que contém links para o acesso ao: “Início” que é está imagem mesmo (que contém um endereço diferente, carloszéfiro.com.br); “Facebook” no qual se encontra a página do site na rede social; “Catecismos” (Figura 4) que oferece acesso aos exemplares da coleção (o endereço muda para carloszéfiro.com); “Twitter” no qual as postagens do autor de diversas fotos eróticas de *pinups* – imagens eróticas leves dos anos 40 e 50 – levam a um “Tumblr” (rede social voltada para compartilhamento de imagens, textos, links e áudios curtos em um painel que pode ser seguido por outros usuários) que pode ser acessada clicando-se na imagem central exibida na página inicial.

Já quando clicamos na categoria dos “catecismos”, somos levados a uma página (Figura 4) que avisa do caráter possivelmente ofensivo do site para alguns e atentando para o conteúdo voltado para maiores de 18 anos, em que consta o seguinte aviso:

Em razão das imagens dentro deste site, estabelecemos que somente podem acessar pessoas que tenham mais de 18 anos. Neste site você irá encontrar diversas imagens com conteúdo sexual, obsceno, nus, e descrições eróticas e outros. Se por qualquer motive você considera estes imagens possam ferir sua susceptibilidade ou se não cumpre com o requisito da idade, solicitamos que não entre nesse site. Você está por decisão própria, porque quero ver imagens desta forma. Assim declaro que conheço e aceito que posso encontrar material obsceno, adulto e não apto para menores. Não considero imagens pornográficas, eróticas, nus ou de conotação sexual ofensivas ou lesivas de meus direitos. Se em algum momento me sentir ofendido pelos produtos ou ofertas que estejam publicados, me comprometo a sair imediatamente do site. Em virtude das informações antes expressadas, declaro que tenho mais de 18 anos e capacidade legal para adquirir e possuir material pornográfico ou erótico. Declaro que não permitirei o acesso de menores de 18 anos ao site nem as imagens nela publicados. Declaro ser maior de 18 anos e ter compreendido e aceitado os Termos e Condições descritos. Agradecemos.

Nesta página há o acesso efetivo para os “catecismos” ao clicarmos em “Aceito e tenho mais de 18 anos”, bem como a opção de redirecionamento para a página *Google* clicando na opção “sair”, além disso, a imagem exibida ao lado do aviso muda de forma aleatória toda vez que acessada a página.



INÍCIO
FACEBOOK
CATECISMOS
TWITTER
ARQUIVO
RSS



“Barrington! Surely that’s not a clip-on bow tie that you’re wearing?”

Página inicial do site contendo limitado mapa para acesso a outras partes dele (Figura 3).

Benvindo a Carlos Zéfiro

Termos e Condições

Em razão dos imagens dentro desta saite, estabelecemos que somente podem acessar pessoas que tenham mais de 18 anos. Nesta site você irá encontrar diversos imagens com conteúdo sexual, obsceno, nus, e descrição eróticas e outros. Se por qualquer motive você considera estes imagens possam ferir sua susceptibilidade ou se não cumpre com o requisito da idade, solicitamos que não entre nessa saite. Você está por decisão própria, porque quero ver imagens desta forma. Assim declaro que conheço e aceito que posso encontrar material obsceno, adulto e não apto para menores. Não considero imagens pornográficas, eróticas, nus ou de conotação sexual ofensivas ou lesivas de meus direitos. Se em algum momento me sentir ofendido pelos produtos ou ofertas que estejam publicados, me comprometo a sair imediatamente da saite. Em virtude das informações antes expressadas, declaro que tenho mais de 18 anos e capacidade legal para adquirir e possuir material pornográfico ou erótico.

Aceito e tenho mais de 18 anos

Saia



Página anterior ao acesso dos “catecismos” em que consta aviso do conteúdo (Figura 4).

Posteriormente a esta página de aviso sobre maioridade e conteúdo, acessamos efetivamente uma espécie de mosaico (Figuras 5 e 6) no qual são misturadas as capas de cada “catecismo” disponível – possibilitando acesso cada um deles ao clicar sobre as suas capas que possuem os títulos dos mesmos – a uma série de imagens de época que contextualizam de certa forma o período em que eram publicados os “catecismos”, nas quais podemos ver: imagens do Rio de Janeiro dos nos 60 e 70; revistas em quadrinhos antigas; pôster da banda *The Doors* que era sucesso na época; do Pelé; do guitarrista Jimi Hendrix e imagens eróticas notadamente antigas. Na parte cima o irônico título de “Instituto Nacional de Quadrinhos Eróticos”, além de imagens clicáveis com legendas abaixo delas simulando uma propaganda, como: “Tecnologia”, “Indústria”, “Comércio”, “Saúde”, “Espiritualismo”, “Praia”, “Beleza” e “Sacanagem”. Essas palavras fazem referências de maneira cômica aos temas variados e cotidianos das histórias ali expostas, ao clicar sobre as imagens encontramos algumas piadas com o conteúdo do site, mas em “Saúde” existe uma série de links úteis sobre quadrinhos, Carlos Zéfiro ou parceiros do site.

A nota de cinco mil cruzeiros ao lado da imagem com os dizeres “Goza! com Carlos Zéfiro”, tem o intuito de formar a frase-trocadilho “(A) República dos Estados Unidos do Brasil Goza com Carlos Zéfiro”. Logo abaixo no canto superior direito da página há uma imagem com os dizeres “Fale Conosco”, ao clicar há o redirecionamento para o e-mail do administrador do site e ao lado esquerdo também há o e-mail disponível. No fim desta página, além de novamente ser possível encontrar o e-mail para contato, existe um relógio que informa o horário e um contador que revela que desde 7 de dezembro de 2012 a 11 de março de 2013 houveram 48,333 visitas. Se clicarmos temos um mapa indicando de onde vem à maioria dos acessos, onde é possível visualizar a discriminação da quantidade de acessos por cidade do Brasil e por país do mundo, além disso, o horário e local dos últimos acessos. Obviamente a maioria dos visitantes é do Brasil com 45,883 acessos, a cidade em que existe o maior acesso ao site é São Paulo com 20,617, a segunda o Rio de Janeiro com 9,703 e a terceira de Minas Gerais com 2,963. Tais dados corroboram o fato explícito nos textos consultados sobre Zéfiro de que a distribuição se concentrava na região sudeste do país. Entre os países lidera os Estados Unidos com 860 acessos, seguido de Portugal com 408 e o Japão com 156 acessos. Destaco a importância dessas imagens relativas às seções do site para a análise aqui empreendida que visa de alguma forma, oferecer junto a conceitos do mundo arquivístico um melhor acesso da coleção dos usuários através do site.



Parte de cima da página com mosaico no qual pode-se acessar os “catecismos” (Figura 5).



Os “catecismos” podem ser acessados facilmente clicando-se sobre as suas capas (Figura 6).

Ao clicarmos sobre o “catecismo” escolhido (Figura 7), somos levados a uma página na qual é possível visualizar exclusivamente as páginas do exemplar escolhido. Do lado esquerdo da página ficam miniaturas das páginas que formam o “catecismo”, do lado direito a imagem que queremos visualizar em maior tamanho quando clicamos sobre a miniatura escolhida, além disso, na parte superior da esquerda fica disponível o nome do “catecismo”. As páginas nas quais as revistas podem ser encontradas em seu conteúdo são o limite que podemos chegar a termos de exploração do site, não existe mais seção alguma. É preciso destacar que a acessibilidade de navegação do usuário durante a leitura é precária se nos atentarmos que estamos lendo algo sequencial, nesse sentido, faz falta de uma simples seta no qual poderíamos mudar de página sem ter que ficar recorrendo às miniaturas à esquerda e tornando a leitura mais intuitiva.

Percebe-se que a coleção disponível no site em questão é uma coleção privada no sentido de ser de posse de um colecionador, caracterizando ela como “papéis privados” no qual seria tanto material impresso, manuscrito ou datilografado originário tanto de uma pessoa quanto de uma entidade. Posteriormente, Schellenberg (2010, p. 270) ainda conceitua dois tipos de coleções de papéis privados, que se diferem pela maneira a que vieram a existir: coleções naturais ou orgânicas, e coleções artificiais. O termo “coleções naturais” é empregado para conjuntos de material documentário formados no processo normal de negócios ou da vida de entidades privadas coletivas ou individuais (igrejas, firmas, instituições, etc.). As características dessas coleções são bem definidas por derivarem de uma mesma fonte e terem sido seus itens reunidos concomitante com as ações a que se referem, nesse sentido são orgânicas por serem produtos de uma atividade processual. Já as coleções artificiais de papéis privados são formadas depois que ocorreram as atividades a que se relacionam, vindas de fontes diversas colecionadas ao longo do tempo, por pesquisadores, estudiosos ou colecionadores. É este o caso da coleção de “catecismos” de Carlos Zéfiro encontrada no site descrito.

Uma coleção artificial ao contrário da “natural” não é divisível em séries e consiste em sua maioria de peças avulsas, tal caráter na coleção alvo da pesquisa é reforçado por não haver dados de suposta numeração, data de publicação ou produção. Geralmente, as coleções de papéis privados são arranjadas em relação aos assuntos, lugares, tempo, tipo ou uma combinação desses fatores. Neste caso, a única forma de agrupá-los seria possivelmente através de assuntos, mas como são muito plurais, se tornaria uma ação que mais dificultaria o acesso do que qualquer outra coisa:

A Ceia de Natal



Volta a página principal



“A Ceia de Natal”, a capa desta revista foi usada em disco de Marisa Monte (Figura 7).

O arranjo de coleções de documentos privados baseado num esquema de classificação só se justifica em repositórios de manuscritos muito grandes nos quais existem vários depósitos. Podem-se colocar em cada setor as coleções pertencentes a grandes classes. Mas não se devem estabelecer classes além dos grandes assuntos que podem ser convenientemente mantidos separadamente nas dependências existentes. E as classes devem ser mutualmente exclusivas e não cobrirem assuntos comuns. (SCHELLENBERG, 2010, p. 276)

As coleções devem ser mantidas na ordem em que foram recolhidas, pois ela consiste em todos os papéis derivados de determinada fonte e, neste caso tal regra se faz importante para uma coleção artificial a fim de detectarmos e entendermos o processo de constituição da mesma. Um sistema relativamente simples e prático de arranjar as coleções é em ordem de acesso, principalmente naqueles de tamanho pequeno e possibilita aumentar progressivamente a coleção sem confundir a relação mantida com os anteriores expostos. Outra questão importante é identificar bem suas partes a fim de refinar um instrumento de busca, evitando assim que o usuário se perca em meio a tantos itens, porém nisso o site falha ao nem mesmo oferecer um guia. Um guia facilitaria a busca dos exemplares, além e oferecer alguma informação adicional, pois o caráter da artificial da coleção dificulta a localização daquilo que o usuário deseja:

As coleções artificiais, que consistem em peças miscelâneas recebidas avulsas e de várias fontes e que se encontram na maioria dos repositórios de manuscritos, devem ser conservadas como uma série simples. As várias peças devem ser arranjadas na ordem em que são recebidas, e devem receber números para indicar essa ordem. Deve-se manter um registro como uma prova de como foram adquiridos e como um meio de as controlar. (SCHELLENBERG, 2010, p. 281)

Dentro dessa perspectiva no qual existe uma dificuldade de lidar com as coleções artificiais, a descrição se torna importante para oferecermos ao usuário informações que se agregadas as experiência do acesso, possam oferecer mais dados para saciar aos objetivos dele, além de facilitar a criação de instrumentos de pesquisa e recuperação de dados. Surge então a importância da utilização de metadados para a preservação de documentos em ambiente digital. Os metadados podem ser divididos em três categorias conceituais: metadados descritivos, estruturais e administrativos (SAYÃO, 2010, p. 5). Todos eles se utilizados no site junto ao acervo, enriqueceriam as experiência de acesso aos exemplares. No

caso dos metadados descritivos, são eles que descrevem com o propósito de identificação elementos como autor, resumo, palavras-chave. Neste caso um resumo de cada história na página em que se acessa especificamente cada “catecismo” seria útil para orientar o leitor para o que virá a seguir. Já os metadados estruturais, auxiliariam na identificação de informações como a quantidade de páginas de cada exemplar, vinculando de maneira mais consistente as páginas digitalizadas separadamente para melhor da forma a um “catecismo”. Por fim os metadados administrativos forneceriam informações que apoiariam a gestão da coleção disponível, oferecendo informações sobre como e porque o site foi criado, com que recursos são mantidos, vinculação de textos sobre o conteúdo da coleção, seu autor, etc. De certa forma, o controle de acesso disponibilizado no fim da página do mosaico com as capas dos “catecismos” é um metadado administrativo.

Destaca-se como a elaboração da descrição curta de cada exemplar fortaleceria a conexão do usuário com a coleção (como uma sinopse), ao oferecer uma informação adicional que facilitaria sua jornada pelo site e preservando desta forma a coleção no mesmo princípio de preservar pela difusão ao entender seu processo:

Um requisito importante para os sistemas de informações atuais é a possibilidade da representação de recursos informacionais em níveis variados de granularidade; isso compreende a capacidade dos metadados de descreverem camadas diferenciadas de agregação dos recursos, por exemplo: descrever uma coleção, um item ou uma parte de um item, como um capítulo, uma fotografia ou um gráfico. Ainda relacionada à amplitude de resolução dos metadados, está a capacidade de descrever uma obra e suas expressões, manifestações e itens particulares (NISO, 2004). Metadados são agrupados em estruturas abstratas conhecidas como esquemas ou formatos de metadados, que são conjuntos de elementos criados com fins específicos, por exemplo: descrever um tipo particular de recurso de informação. Todas essas estratégias, para alcançarem seus objetivos, dependem fortemente da captura, criação e manutenção de vários tipos de dados que informem sobre histórico, características técnicas, estruturas, dependências e alterações sofridas pelo objeto digital. São esses dados que viabilizarão o pleno acesso e permitirão a recriação e a interpretação da estrutura e do conteúdo da informação digital ao longo do tempo. Para tal, eles são estruturados na forma de metadados, compondo o que chamamos de “metadados de preservação”. Dessa forma, os metadados de preservação constituem uma parte essencial das estratégias de preservação digital. A síntese de sua importância pode ser expressa pelo fato deles permitirem que um objeto digital esteja autodocumentado ao longo do tempo e, portanto, posicionado para a preservação de longo prazo e para o acesso contínuo, apesar da sua propriedade, custódia, tecnologia, restrições legais, e mesmo da sua comunidade de usuários estar continuamente mudando. (SAYÃO, 2010, p. 5; 10)

Esses três tipos de metadados podem ser reunidos sob a noção de metadados de preservação, que podem ser definidos como “a informação que apoia e documenta a preservação ao longo prazo de materiais digitais” (SAYÃO, 2010, p. 11). Porém, cabe ressaltar que diferentes tipos de informação digital necessitam de diferentes estratégias de

preservação e de distintos metadados.

Precisa-se destacar ainda que a norma define três tipos de pacotes de informação: pacote de informação de submissão (SAYÃO, 2010, p. 16-17), formado pelo conteúdo e metadados submetidos pela entidade externa, o produtor; pacote de informação de armazenamento, formado pelo conteúdo e pelos metadados que são guardados e gerenciados pelo repositório por extenso tempo determinado; o pacote de informação de disseminação, que é o conteúdo e os metadados entregues pelo repositório em resposta a uma cobrança demandada pelo usuário. O pacote de informação de armazenamento merece destaque por ser o destinado a preservação de longo prazo, pois agrega quatro tipos de informação que restringem os diversos tipos de informações necessárias para o objetivo de preservação: a Informação de conteúdo, que é a informação que o repositório tem o comprometimento de preservar e inclui a informação de representação, configurada como informações necessárias exposição e interpretação da cadeia de dados constituintes do objeto armazenado para uma determinada comunidade; a Informação de descrição de preservação, a qual seria a que apoia e registra a preservação dos objetos arquivados no repositório; a Informação de empacotamento, informação que junta todos as partes de um pacote de informação, ou seja, seu conteúdo e seus metadados numa única unidade lógica; e finalmente a Informação descritiva que é a informação que apoia o usuário no descobrimento e na recuperação de objetos informacionais no repositório.

Dentre essas, talvez a mais importante fosse a informação descritiva por conter especificidades como a informação de referência que é utilizada na necessidade de identificar e localizar um determinado objeto ao longo do processo de preservação para manter sua probidade (um exemplo disso é a função do ISBN); a informação de contexto que está relacionada a questão de haver muitos objetos que não podem ser interpretados de maneira adequada sem relacionar o seu contexto ao seu conteúdo; a informação de proveniência, que no caso refere-se a localização a história e processo de um objeto, incluindo informações de origem e utilização; e a informação de fixidade, a qual refere-se a informação que visa assegurar a autenticação e integridade do objeto (assinaturas digitais em documentos originários em ambientes digitais é um exemplo), como a marca d'água inserida digitalmente nas paginas de todos os “catecismos” digitalizados e disponibilizados no site citado.

Conclusão

Uma das características transversais entre o conceito de arquivo na arquivologia e no âmbito das artes visuais e da história é o de que o arquivo e seus documentos estão intimamente ligados à preservação e, conseqüentemente a recuperação, da memória e do conhecimento. A vontade de abordar as histórias em quadrinhos se deu por vários motivos, um deles é claro: eu gosto e sempre li essas histórias. Porém o motivo maior é porque sempre foram mal vistos, como uma leitura vagabunda e de baixa qualidade, tanto que inicialmente pensei em abordar-las como tema e documento com a intenção de me posicionar contra essa perspectiva.

A questão é que os quadrinhos, aqui caracterizados pela obra de Carlos Zéfiro, são um produto cultural no qual é possível perceber estruturas mentais, posicionamentos políticos, uma construção de determinada memória e no qual se pode reconstruir o imaginário social de determinado contexto histórico. Ao aliar o tema da contracultura e da memória a questão técnicas e conceituais de preservação em ambiente digital, foi feita a opção de ser ainda mais contracultural ao não deixar de refletir sobre o contexto da coleção escolhida e simplesmente sugerir formas de tratamento documental. Acredito que o mais interessante deste trabalho monográfico é perceber que dar uma abordagem criativa ao trabalho arquivístico é muito difícil, estar alinhada a perspectiva de uma memória social e a uma história cultural é interessante, mas igualmente complicado e cada vez mais necessário. Só que esse é o aspecto mais importante, nada que é pouco desafiante trás resultados interessantes e abre novas perspectivas. É preciso dar mais ênfase a parte das “Ciências Sociais” que caracteriza a nossa área do que o adjetivo “Aplicadas”, que muitos interpretam de forma a apenas privilegiar a parte prática.

Então, percebo que a internet é um ambiente muito rico no que concerne a disponibilizar coleções relativamente pequenas a acesso mais amplo e se alinha perfeitamente com o conceito de preservação de determinada memória. Nesse sentido, se torna palco de disputas entre memórias subterrâneas e oficiais em um ambiente que muda constantemente, no qual o processo da informação se torna cada vez mais evidente no sentido de entender como se dá essas disputas e como forma de entender como podemos agregar efetivamente cada vez mais informação ao objeto de patrimônio cultural. O problema é que a maioria dos sites, como se percebe em pesquisas realizadas por outros autores e neste também, carece de melhor estratégia para difundir, conservar e disponibilizar com maior qualidade a diversidade

de objetos informacionais que possuem, além disso, não conseguem competir com outros repositórios de informações disponíveis por não se vincularem de maneira inteligente a, por exemplo, as redes sociais.

Fontes Primárias

BRAGA, Dave. Carlos Zéfiro. [Internet] Acesso em: 16 Mar. 2012. Disponível em: <www.carloszéfiro.com>

Bibliografia

ARQUIVO NACIONAL. (Brasil). Dicionário brasileiro de terminologia arquivística. Rio de Janeiro, 2005.

COOK, Terry. Arquivos pessoais e arquivos institucionais: para um entendimento arquivístico comum da formação da memória em um mundo pós-moderno. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.11, n.21, p.169-175, jan/jun 1998.

BARROS, Otacílio D'assunção. **O Quadrinho Erótico de Carlos Zéfiro**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1984.

BELLOTTO, Heloisa Liberalli. Difusão editorial, cultural e educativa em arquivos. In: **Arquivos Permanentes: Tratamento Documental**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

BRADBURY, Malcolm; TEMPERLY, Howard (Eds.). Os Anos 1960 e 1970. In: **Introdução aos estudos americanos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

CIRNE, Moacy. **História e crítica dos quadrinhos brasileiros**. Rio de Janeiro: Ed. Europa: FUNARTE, 1990.

D'ASSUNÇÃO, Otacílio. **O quadrinho erótico de Carlos Zéfiro, uma análise da obra do mais genial desenhista pornô brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 1984 .

DOBEDEI, Vera. Patrimônio e Memória Digital. **Morpheus - Revista Eletrônica em Ciências Humanas** - Ano 04, número 08, 2006.

DURAN, Sérgio; TEMER, Gabriela. **Zéfiro Explícito**. Rio de Janeiro, Brasil.

- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paul: Edusp, 2008.
- FONSECA, Maria Odila. **Arquivologia e Ciência da Informação**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 2010.
- GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- GONDAR, Jô. Quatro Proposições sobre Memória Social, in: GONDAR, Jô; DODEBEL, Vera. **O que é memória social?**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 2002.
- HOBBSAWM, Eric. A Era de Ouro. In: **A Era dos Extremos: O breve século XX 1914-1991**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2º Ed, 2008.
- HOLLANDA. Heloísa B. A participação engajada no calor dos anos 60 In: **Impressões de viagem. CPC, Vanguarda e desbunde: 1960;1970**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- HUYSSSEN, A. Passados presentes: mídia, política, amnésia. In: **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JARDIM, José Maria. A dimensão virtual dos arquivos na perspectiva das políticas de informação. In: **Seminario de Capacitación y Gestión en Archivos y Documentación**, 2000, Buenos Aires. Disponível em: <<http://www.voy.com/19210/3/138.html>>
- JARDIM, José Maria. A invenção da Memória nos Arquivos Públicos. In: **Ciência da Informação**, v. 25, n. 2, p. 1-13, 1995. Disponível em: <revista.ibict.br/index.php/ciinf/article/viewPDFInterstitial/439/397>

JUNIOR, Gonçalo. **A guerra dos gibis: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos, 1933-64.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **A guerra dos gibis 2: Maria Erótica e o clamor do sexo: imprensa, pornografia, comunismo e censura na ditadura militar, 1964-1985.** São Paulo: Editoractiva Produções Artísticas, 2010.

MALHEIRO, Armando; RIBEIRO, Fernanda; RAMOS, Júlio; REAL, Manuel. **A Informação. In: Arquivística. Teoria e prática de uma ciência da informação. Volume 1.**Porto: Edições Afrontamento, 2009.

MARINHO, Joaquim. **A Arte Sacana de Carlos Zéfiro.** São Paulo: Marco-Zero, 1983.

MARIZ, Anna Carla. **A informação na internet: Arquivos públicos brasileiros.** 1. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra Maria. **O que é pornografia.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955-1968). **Estudos Históricos (Rio de Janeiro)**, Rio de Janeiro, v. 28, p. 103-124, 2001.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos.** Rio de Janeiro: Contraponto/Puc-Rio, 2006.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: **História e Memória.** Campinas: Unicamp, 1996.

LÈVY, Pierre. **Educação e Cybercultura.** Porto Alegre: março de 1998. Disponível em: <www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/29.rtf>

_____. **Cibercultura.** São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. **O que é o Virtual?.** São Paulo: Editora 34, 1996.

- _____. **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento da era da informática.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- OLIVEIRA, Lucia Maria Velloso de. A rede: um facilitador do processo de comunicação. In: **Os usuários como agente no processo de transferência dos conteúdos informacionais arquivísticos.** Dissertação (Mestrado de em Ciência da Informação). – IBICT, IACS. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural.** 5ed. São Paulo, Brasiliense, 2006.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messenger. **O que é Contracultura.** 2a ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- PION, Luiza de Jesus. **Mapeamento das ações culturais nos arquivos públicos da cidade do Rio de Janeiro (2002-2012).** Monografia (Graduação em Arquivologia) Rio de Janeiro: UNIRIO, Departamento de Estudos e Processos Arquivísticos, 2012.
- POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento e silêncio”. In: **Estudos Históricos.** Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, 1989.
- _____. “Memória e Identidade Social”. In: **Revista Estudos Históricos.** Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992.
- ROBIN, Régine. **Le roman mémoriel: de l’histoire a l’écriture du hos-lieu.** Cap. II Montreal: Lê Préambule, 1989. Traduzido por Rachel Soihet, Rosana Márcia A Soares e Suely Gomes Costa.
- ROSZAK, Theodore. **A Contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a**
- SARMENTO, Luciana. A contracultura. In: **Ticket to ride: as tensões entre contracultura e consumo nas letras dos Beatles.** Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Comunicação Social, 2006.

SAYÃO, Luís Fernando. **Uma outra face dos metadados: informações para a gestão da preservação digital**. Encontros Bibli, v. 1, p. 1-31, 2010.

SELLERS et alii. Promessa e Frustração: A década de 1960. In: **Uma reavaliação da História dos Estados Unidos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. Petrópolis: Vozes, 1972.

SCHELENBERG. T.R. **Arquivos Modernos: princípios e técnicas**. 6 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

SILVA, Sérgio Conde de Albite. **A preservação da informação arquivística governamental nas políticas públicas do Brasil**. Rio de Janeiro: AAB/FAPERJ, 2008.

_____. A preservação da informação. **Páginas a&b - Preservação/Conservação**, Lisboa, v. 15, p. 29-39, 2005.

_____. **Decifra-me ou te devoro - desafios no uso de tecnologias para preservação e acesso em arquivos**. Encontros Bibli, 2011.
Disponível em: <www.ci.uff.br/ppgci/arquivos/producao/Sergio_Albite_Lh_2.pdf>

VERONEZI, Marcia Schmitt. **Quadrinhos na Internet: abordagens e perspectivas**. 1. ed. Porto Alegre: Asterisco (Zouk), 2010.