

**Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo**  
**Faculdade de Biblioteconomia e Ciência da Informação**

Felipe ROCHA

**PROJETANDO MEMÓRIAS: DESAFIOS E PERSPECTIVAS DA ARQUIVÍSTICA  
AUDIOVISUAL COMO PROFISSÃO**

São Paulo

2016

Felipe Rocha

**PROJETANDO MEMÓRIAS: DESAFIOS E PERSPECTIVAS DA ARQUIVÍSTICA  
AUDIOVISUAL COMO PROFISSÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso da Faculdade de  
Biblioteconomia e Ciência da Informação da Fundação  
Escola de Sociologia e Política de São Paulo para a  
obtenção da Pós-Graduação em Gestão Arquivística.

Orientador(a): Prof<sup>a</sup> Maria Fernanda Curado Coelho

São Paulo

2016

Biblioteca FESPSP Catalogação na Publicação (CIP)

025.177

R672p Rocha, Felipe

Projetando memórias : desafios e perspectivas da arquivística audiovisual como profissão / Felipe Rocha. – 2016.

53 f. ; 30 cm.

Orientação: Prof.<sup>a</sup> Mestre Maria Fernanda Curado Coelho.

Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Gestão Arquivística)– Faculdade de Biblioteconomia e Ciência da Informação, Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo.

Inclui apêndices.

1. Preservação audiovisual. 2. Arquivística audiovisual. 3. Classe profissional. 4. Patrimônio audiovisual. 5. Documento audiovisual I. Coelho, Maria Fernanda Curado. II. Título.

CDD 23. ed.: 025.177 : Tratamento de materiais especiais – Audiovisuais.

Felipe Rocha

PROJETANDO MEMÓRIAS: DESAFIOS E PERSPECTIVAS DA ARQUIVÍSTICA  
AUDIOVISUAL COMO PROFISSÃO

Trabalho de Conclusão de Curso da Faculdade de Biblioteconomia e Ciência da Informação da  
Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo para a obtenção da Pós-Graduação em  
Gestão Arquivística.

Orientador(a): Prof<sup>a</sup> Maria Fernanda Curado Coelho

Banca examinadora

Nome e titulação do docente

Assinatura: \_\_\_\_\_

Nome e titulação do docente

Assinatura: \_\_\_\_\_

Nome e titulação do docente

Assinatura: \_\_\_\_\_

Data de Aprovação:

## RESUMO

A produção de imagens em movimento tem uma história relativamente recente, porém importante para a cultura mundial, gerando um rico patrimônio cultural que cresce a cada ano. Esta história passou, desde o seu nascimento, pelas mãos de pessoas que viram no audiovisual algo muito além da simples técnica ou da produção industrial voltada ao entretenimento e o compreenderam como uma importante forma do homem expressar-se artística e culturalmente. Foi somente a partir dos anos 80 que a questão da preservação audiovisual começou a ser debatida internacionalmente de maneira mais enfática, reconhecendo a importância deste patrimônio como legado cultural para a humanidade. O crescimento de uma bibliografia voltada ao tema e de encontros que permitissem a circulação de ideias e conhecimentos no campo começaram a estabelecer a profissão dentro do mercado de trabalho e a oferecer maiores possibilidades ao profissional dentro de seu campo de atuação. Com base na literatura especializada e de conversas com profissionais que estão em atividade, este trabalho pretende tratar da atual situação do arquivista audiovisual no Brasil, tendo em vista suas atividades, os desafios e as oportunidades para sua atuação na área.

Palavras-chave: Preservação audiovisual; arquivística audiovisual; classe profissional; patrimônio audiovisual; documento audiovisual.

## **ABSTRACT**

The production of moving images has a relatively recent, but important history in world culture, generating a rich cultural patrimony that grows every year. This story has passed, from the moment of its birth, through the hands of people who saw in the audiovisual much more than the simple technique or the industrial production oriented to the entertainment and understood it as an important form of humanity to express himself artistically and culturally. It was not until the 1980s that the question of audiovisual preservation began to be debated internationally more emphatically, recognizing the importance of this patrimony as a cultural legacy for humanity. The growth of a bibliography focused on the theme and meetings that allowed the circulation of ideas and knowledge in the field began to establish the profession within the labor market and to offer greater possibilities to the professional within its field of activity. Based on the specialized literature and conversations with professionals who are active, this work intends to deal with the current situation of the audiovisual archivist in Brazil, considering their activities, challenges and opportunities for their work in the area.

**Keywords:** Audiovisual preservation; Audiovisual archives; Professional class; Audiovisual heritage; Audiovisual document.

## AGRADECIMENTOS

Não poderia deixar de agradecer primeiramente à professora Maria Fernanda Curado Coelho. Pela dedicação e paciência investidos em mim ao longo do processo de escrita deste trabalho, por todo o aprendizado em sala de aula e em conversas extraclasse.

Aos profissionais que contribuíram para esta pesquisa, me recebendo em seus trabalhos com tamanha gentileza e disposição em ajudar. Este trabalho deve muito à vocês.

À minha companheira Mariana, que além de revisora deste trabalho foi fundamental no apoio em cursar e concluir esta pós-graduação. Não cabem palavras aqui que deem conta de expressar minha gratidão por você.

À meus pais e irmã, Henrique, Cleonice e Carolina, por aguentarem durante alguns meses um (ainda) jovem taciturno e pouco sociável em casa e por toda essa jornada em que têm me acompanhado e incentivado.

Aos comparsas de todos os dias do Museu da Pessoa, que compartilham comigo as dores e delícias do cotidiano de trabalho e cujas amizades extrapolam em muito este ambiente.

Aos amigos que sempre foram e sempre serão a família que a vida me deu.

Em memória de minha tia Diva, falecida durante esta pesquisa, de quem sempre guardarei na memória as melhores recordações possíveis.

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

ABPA - Associação Brasileira de Preservação Audiovisual

AMIA - Association of Moving Image Archivists

CB - Cinemateca Brasileira

CCAAA - Coordinating Council of Audiovisual Archives Associations

CCSP - Centro Cultural São Paulo

CINEOP - Mostra de Cinema de Ouro Preto – Cinema Patrimônio

FIAF - Federação Internacional dos Arquivos de Filmes

IASA - International Association of Sound and Audiovisual Archives

ICA - International Council on Archives

ICCROM - International Center for the Study of Preservation and Restoration of Cultural Property

IFLA- International Federation of Library Associations and Institutions

IFTA/FIAT- International Federation of Television Archives/Fédération Internationale des Archives de Télévision

MAM-RJ - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

MinC - Ministério da Cultura

MoMA - Museu de Arte Moderna de Nova Iorque

MP - Instituto Museu da Pessoa.Net

SEAPAVAA - South East Asia-Pacific Audiovisual Archive Association

SOIMA - Sound and Image Collections Conservation

UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura

VB - Associação Cultural Videobrasil

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
1.1 APRESENTAÇÃO DO TEMA.....	10
1.2 OBJETIVOS E JUSTIFICATIVA.....	11
1.3 METODOLOGIA.....	13
2. PRESERVAÇÃO AUVIOVISUAL.....	18
2.1 BREVE HISTÓRICO GERAL.....	18
2.2 NO BRASIL.....	22
2.3 A PROFISSÃO.....	26
3. O PROFISSIONAL.....	30
3.1 APRENDIZADOS.....	31
3.2 DESAFIOS.....	36
3.3 PERSPECTIVAS.....	39
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	43
5. REFERÊNCIAS.....	44
APÊNDICE A – MODELO DO QUESTIONÁRIO APLICADO.....	47
APÊNDICE B – LISTA DE INSTITUIÇÕES VISITADAS.....	48
APÊNDICE C - CURSOS DE FORMAÇÃO NA ÁREA.....	50

## 1. INTRODUÇÃO

“Todos esses momentos se perderão no tempo, como lágrimas na chuva.”  
Roy Batty, em *Blade Runner, o caçador de andróides*

### 1.1 Apresentação do tema

A produção de imagens em movimento tem uma história relativamente recente, porém importante para a cultura mundial, gerando um rico patrimônio cultural que cresce a cada ano. Esta história passou, desde o seu nascimento, pelas mãos de pessoas que viram no audiovisual algo muito além da simples técnica ou da produção industrial voltada ao entretenimento. Vislumbraram também uma potente forma do homem expressar-se artística e culturalmente. Empenhados em garantir a continuidade deste patrimônio, estes dedicados entusiastas criaram as primeiras cinematecas, com o intuito de preservar e difundir mundo afora o que consideraram ser a sétima arte. Preocupadas em perpetuar este legado cinematográfico, nos anos trinta as principais instituições ligadas à área uniram-se em uma federação que tinha como missão garantir o interesse comum da preservação dos documentos audiovisuais, entendendo a importância destes acervos audiovisuais tanto como obra de arte quanto como documentos históricos.

Não demorou muito tempo para que estas técnicas audiovisuais começassem a ser apropriadas e utilizadas no território nacional. Com os primeiros filmes produzidos, logo surgiam no país as primeiras revistas especializadas e os debates sobre o tema. Se a produção audiovisual teve ágil adaptação e incorporação em nossa sociedade, a preservação destes documentos, embora estivesse presente nestes debates, é um movimento que só ganharia força efetivamente após a criação e estabelecimento de duas instituições que seriam vitais para a consolidação da área: a Cinemateca Brasileira em São Paulo e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Ambas viriam a se tornar as pedras angulares para a preservação dos documentos audiovisuais no Brasil enquanto área, com os trabalhos e procedimentos técnicos ali estabelecidos, sendo tomados como referência para profissionais em todo o território nacional.

A partir dos anos 80, a questão da preservação das imagens em movimento começa a ser debatida internacionalmente de maneira mais enfática, reconhecendo a importância deste patrimônio como legado cultural para a humanidade. A partir da *Recomendação sobre a salvaguarda e a preservação das imagens em movimento*, votada na Assembleia Geral da UNESCO, reunida em Belgrado no início da década, houve uma renovação para a atuação dos profissionais da preservação audiovisual e de reflexões sobre a sua definição enquanto profissão. O crescimento de uma bibliografia especializada e o surgimento de cursos formativos começaram a estabelecer a profissão dentro do mercado de trabalho e a oferecer maiores possibilidades ao profissional dentro de seu campo de atuação.

Neste cenário, certamente houve avanços para a área ao longo do último século. Porém, com recursos limitados, escassez de informações e a necessidade de inteirar-se acerca das tecnologias em constante e crescente movimento de evolução e obsolescência, o profissional responsável pela preservação de acervos audiovisuais no Brasil do início do século XXI ainda se assemelha aos pioneiros da preservação audiovisual. Em grande medida, seu trabalho persiste sendo frequentemente confrontado com obstáculos que exigem conhecimento e imaginação para serem superados. Assim, este trabalho pretende tratar da atual situação do arquivista audiovisual no Brasil, tendo em vista suas atividades, os desafios e as oportunidades para sua atuação na área.

## **1.2 Objetivos e Justificativa**

Segundo Angélica Gasparotto de Oliveira, a preservação do patrimônio audiovisual brasileiro possui dois fatores principais e determinantes para a sua viabilidade (GASPAROTTO, 2016, p. 15). São eles o interesse governamental em investir na cultura e o trabalho dos profissionais da área. O primeiro está sujeito às imprevisibilidades da política e da economia, as quais frequentemente relegam à cultura importância de ordem menor dentro das questões governamentais. O relevante papel das políticas públicas para a situação nacional da preservação audiovisual também é ressaltada por Laura Bezerra, sendo este o tema central de sua tese de doutorado, na qual levanta a hipótese de que:

(...) a situação da preservação audiovisual no país é fruto da combinação de três fatores. Primeiro, o lugar da cultura na política brasileira e as tradições das políticas culturais no país; segundo, o espaço destinado ao

patrimônio nas políticas de cultura; finalmente as questões privilegiadas nas políticas de cinema. (LINDINER, 2013, p. 18).

O foco deste trabalho está no âmbito do segundo fator apontado por Gasparotto: o trabalho do profissional de preservação audiovisual. Teremos como objetivo geral traçar um perfil deste trabalhador, quem são estas pessoas e, a partir das experiências individuais destes profissionais em suas trajetórias, obter uma melhor compreensão dos problemas enfrentados diariamente na área em que atuam, bem como suas expectativas quanto ao futuro da profissão. Para tanto, é preciso compreender como este ofício está inserido nas políticas públicas de gestão patrimonial, seu lugar enquanto mão de obra especializada no mercado de trabalho e os desafios impostos à sua atividade para seu reconhecimento como profissão.

As inquietações que nos levaram a ter o arquivista audiovisual como tema principal deste estudo vieram da leitura de um dos principais nomes ligados à área, o australiano Ray Edmondson. A preservação audiovisual ainda é um campo de estudos bastante recente, quando comparada com outras ciências correlatas, como a arquivística, a biblioteconomia e a museologia. Porém, o trabalho do arquivista audiovisual assume uma importância atual e urgente, pelo caráter frágil e frequentemente popular da documentação, pela qual tem a responsabilidade de zelar, e sua vulnerabilidade às rápidas mudanças tecnológicas:

A fragilidade e o caráter efêmero dos documentos audiovisuais, o pioneirismo da arquivística audiovisual, a frequente falta de recursos e a insegurança no emprego, a rápida evolução da paisagem tecnológica e empresarial, a carência de pessoal diante da enormidade da tarefa, dão aos arquivos e aos arquivistas audiovisuais um sentimento de urgência: “Tanta coisa a fazer num tempo tão curto...” Eles confrontam-se permanentemente com as consequências de suas intervenções, omissões e limitações; precisam persuadir, transformar atitudes, moldar seu próprio entorno. (EDMONDSON, 2013, p. 118)

Em 1995, no artigo intitulado “A arquivística de filmes é uma profissão?”<sup>1</sup>, Edmondson colocava pela primeira vez reflexões e questionamentos sobre a profissão, procurando estabelecer quais os elementos que faltavam para defini-la como tal. Para Edmondson, tal definição seria fundamental em diversos sentidos para o trabalho do profissional, preenchendo lacunas especialmente no que diz respeito ao estabelecimento de um código de ética, associações profissionais formais e de uma base teórica sólida para sustentá-la. Três anos mais tarde, estas posições seriam reforçadas<sup>2</sup>, ressaltando a importância destas bases em (EDMONDSON, 2013, p. 13) “uma profissão que precisa ser exercida com recursos abaixo dos

---

<sup>1</sup> “Is Film Archiving a Profession?” no título original. Tradução nossa.

<sup>2</sup> Na primeira edição de *Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles*, lançada em 1998.

necessários e trabalhos acima dos normais, onde todos aprendem na prática, houve a princípio pouco tempo e pouca simpatia para teorizações e reflexões”. Dessa forma, o autor entende que para garantir a continuidade do legado audiovisual é essencial que haja o reconhecimento do trabalhador encarregado de sua guarda por parte da sociedade:

A forma como os profissionais se definem a si mesmos para governos, autoridades ou diante de seus colegas pode ser importante para os profissionais, mas as sutilezas da definição têm importância apenas em círculos restritos. Os arquivistas audiovisuais, enquanto grupo, carecem de uma imagem pública de maior clareza. Nos círculos profissionais, têm a necessidade e o direito de ser reconhecidos como diferentes dos arquivistas e de não se tornarem vítimas da semântica. (EDMONDSON, 2013, p. 49)

Como veremos adiante, parte destes requisitos, para o estabelecimento da arquivística audiovisual como profissão, foram atingidos. Contudo, a vinculação direta das atividades do profissional de preservação audiovisual com a tecnologia traz à tona a necessidade incessante de aprendizado e atualização. Necessidade da qual temos acompanhado algum desenvolvimento, mas que ainda carece de bases sólidas e seguras para o profissional. Com o advento do mundo digital e a convergência tecnológica na virada do milênio, houve o desencadeamento de uma radical reconfiguração do contexto cultural no mundo, contexto este fortemente pautado pelas mídias e indústrias culturais, compondo um cenário em que o audiovisual adquire importante centralidade como comunicação e transmissão de informação. Responsável por documentos que ganham relevância crescente para a sociedade, este profissional é uma peça fundamental para a preservação do patrimônio cultural mundial.

### 1.3 Metodologia

Primeiramente, foi necessário delimitar alguns termos/conceitos que seriam recorrentes na discussão, bem como alguns aprofundamentos teóricos. A literatura especializada sobre o assunto, que aqui tratamos, tem passado por um verdadeiro *boom* bibliográfico nos últimos anos. Se há algumas décadas atrás estes conhecimentos estavam restritos a certas publicações de organizações e instituições vinculadas à causa da preservação de arquivos de imagens em movimento, hoje a situação é outra – ainda que a maior parte dos textos de referência esteja escrito em inglês. Dentro dessa questão, vale ressaltar o pioneirismo do trabalho do arquivista audiovisual e fundador da *National Film and Sound Archive* australiana, Ray Edmondson sobre

o assunto, a partir da *Recomendação* da Unesco de 1980. Preenchendo uma série de lacunas sobre o tema, *Filosofia e princípios da arquivística audiovisual* foi publicado pela Unesco em 1998, reeditado em 2004 e teve sua terceira edição lançada este ano. Na publicação o autor descreve princípios, categoriza instituições e conceitua as filosofias que norteiam a prática da arquivística audiovisual, propondo padrões de conceitos-chave para a área, inexistentes até então, como recorda Fernanda Coelho: “apesar do cinema ser uma arte com mais de cem anos e da Federação Internacional de Arquivos de Filmes – Fiaf – existir desde 1938, até hoje a área da preservação audiovisual carece de padronização de termos e conceitos básicos”. (COELHO, 2009, p. 14)

Para a nossa proposta, um conceito essencial é o de “documento audiovisual”. Adotaremos aqui, portanto, a definição proposta por Edmondson, que explicita a natureza dual do “documento audiovisual”, composta por dois componentes igualmente importantes: o conteúdo como informação e o suporte no qual esta se inscreve. Mesmo descartando a possibilidade de uma definição exata, o arquivista propõe que o “documento audiovisual” inclua qualquer registro convencional de som e imagem, imagens em movimento (sonoras ou silenciosas) e programas de radiodifusão, publicados ou inéditos, em todos os formatos. Outros materiais, independentemente do suporte utilizado (papel, microfilme, formatos digitais, gráficos, etc.), relacionados a esses documentos, seriam contemplados pelo conceito mais amplo de *patrimônio audiovisual*:

Os *documentos audiovisuais* – gravações, filmes, programas etc., são parte de um conceito mais amplo que pode ser chamado de *patrimônio audiovisual*. (...) *O patrimônio audiovisual inclui (mas não se limita a) os seguintes componentes: Sons gravados, produções radiofônicas, cinematográficas, televisivas, videográficas e outras que contenham imagens em movimento e/ou sons gravados, destinados prioritariamente ou não à veiculação pública.* (...) Objetos, materiais, trabalhos e elementos imateriais relacionados a documentos audiovisuais, considerados do ponto de vista técnico, industrial, cultural, histórico ou qualquer outro. Isso inclui materiais relacionados aos filmes, indústrias de radiodifusão e de gravação de sons, como publicações, roteiros, fotografias, cartazes, material de publicidade, manuscritos e artefatos como equipamentos técnicos ou figurinos. (EDMONDSON, 2013, p. 82)

Abordar a questão do patrimônio implica em refletir sobre a conexão entre história e memória, estabelecendo, neste aspecto, as obras audiovisuais como um elemento da memória coletiva e com importância destacada na história do século XX. Em comparação com qualquer outro século precedente, o último destacou-se por uma tendência contínua e acelerada de mudança tecnológica, com efeitos multiplicativos e revolucionários, sobre praticamente todos

os campos da experiência humana e em todos os âmbitos da vida no planeta. Sobre a espantosa velocidade destas transformações, o historiador Nicolau Sevcenko traça um quadro que reflete com precisão a velocidade deste ritmo:

Para se ter uma ideia da amplitude e densidade destas mudanças tecnológicas, consideremos alguns dados relativos ao século XX. Se somássemos todas descobertas científicas, invenções e inovações técnicas realizadas pelos seres humanos desde as origens da nossa espécie até hoje, chegaríamos à espantosa conclusão de que mais de oitenta por cento de todas elas se deram nos últimos cem anos. (...) Essa situação transparece com clareza na taxa de crescimento dos conhecimentos técnicos, que desde o começo do século XX é de treze por cento ao ano. O que significa que ela dobra a cada cinco anos e meio. Alguns teóricos calculam que, em vista das novas possibilidades introduzidas pela revolução da microeletrônica, em inícios do século XXI essa taxa tenderá a ser da ordem de mais de quarenta por cento ao ano, chegando praticamente a dobrar a cada período de doze meses. (SEVCENKO, 2001, p. 24)

Outro historiador, o francês Jacques Le Goff, coloca entre as manifestações mais importantes ou significativas da memória coletiva, no século XIX e início do século XX, o aparecimento da fotografia. Para Le Goff, esta teria promovido uma verdadeira revolução na memória, multiplicando-a, democratizando-a e lhe conferido precisão e uma veracidade visual nunca antes atingidas. Porém, à fotografia (ou como ocorreu antes dela com a pintura e a litografia) falta o movimento, fundamental para produzir a impressão de realidade. Nas palavras de Bernardet, importante pesquisador do cinema nacional, “no cinema, ficcional ou não, esta impressão de realidade se impõe com toda a força”. (BERNADET, 1985, p. 13-14)

Essa “arte do real”, para o filósofo e ensaísta Walter Benjamin também já estava contida na fotografia. Quando afirma que assim como “o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia” (BENJAMIN, 1985, p. 167), Benjamin coloca o cinema como o agente mais poderoso, dentro de um processo iniciado com o advento da fotografia. Este processo colocaria para o autor uma questão de conflito com a própria natureza da arte, é o que Benjamin chama de reprodutibilidade técnica. A arte, em seu sentido mais amplo, constituía para o pensador uma importante forma de manifestação política.

Passado mais de um século do surgimento das tecnologias audiovisuais, hoje é incontestável sua importância fundamental no registro e difusão das mudanças ocorridas ao longo deste século. Mais do que isso, a produção e a tecnologia audiovisual é parte integrante desta transição. Com elas, como aponta Edmondson, a memória coletiva passou do conceito manual para a dimensão tecnológica (EDMONDSON, 2013. p. 197). Tendo esta relevância, o

patrimônio audiovisual, enquanto memória coletiva, passa a ser visado também como um objeto de poder. A respeito disto, Le Goff aponta que “a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas” (LE GOFF, 1996, p. 408). Edmondson chama a atenção nesta questão para a responsabilidade dos arquivistas de garantir a autenticidade e a integridade dos materiais sob seus cuidados. Os arquivos audiovisuais devem ser protegidos de danos, de censura ou de alterações intencionais. Sua seleção, proteção e acesso em nome do interesse público devem ser orientados por diretrizes objetivas e não submetidas a pressões políticas, econômicas, sociológicas ou ideológicas:

Paixão, poder e política são tão inseparáveis da arquivística audiovisual quanto de quaisquer outras disciplinas mais tradicionais de coleta e conservação. O desejo de proteger a memória coexiste com o desejo de destruí-la. (...) Em outras palavras: a preservação consciente e objetiva da memória é um ato intrinsecamente político e pleno de valores. Não há poder político sem controle sobre os arquivos e sobre a memória. (EDMONDSON, 2013. p. 44)

Feitas estas considerações de cunho teórico-metodológico, o desenvolvimento do trabalho prosseguirá em duas partes. A primeira delas abordará brevemente o contexto mais amplo e histórico da preservação audiovisual, seu surgimento, disseminação e consolidação no mundo, no Brasil e, por fim, especificamente enquanto profissão. Embora o foco do trabalho seja o arquivista audiovisual, trataremos ainda de outros temas que estão relacionados a ele de forma transversal, porém sem nos aprofundarmos demais. São assuntos como a história do cinema, o cinema no Brasil, a indústria cinematográfica e a questão digital, para citarmos apenas alguns exemplos.

Na segunda parte, trataremos do objeto propriamente dito deste trabalho: o arquivista audiovisual. Para uma análise da atual situação desse profissional, foram realizadas visitas técnicas em instituições que possuem acervo de imagens em movimento. Nessas ocasiões, foram realizadas entrevistas com os profissionais que atuam na guarda destes acervos, através de perguntas direcionadas aos assuntos que pretendemos tratar. Este questionário<sup>3</sup> foi elaborado com o objetivo de levantar dados referentes ao profissional em si e de seus colegas de trabalho; à instituição em que exerce seu ofício, bem como sobre o acervo do qual é responsável; a respeito das dificuldades e obstáculos com os quais lida diariamente; e, por fim, quais são as expectativas sobre a profissão e a área da preservação audiovisual. Estas questões serviram como um guia para conduzir as conversas com os profissionais de forma organizada, porém

---

<sup>3</sup> Ver Anexo I

não necessariamente foram realizadas na ordem em que se apresentam, nem tampouco executadas, foram aplicadas de acordo com o desenrolar das visitas.

Por fim, será realizada a análise do material coletado à luz do que foi refletido anteriormente. A análise também será dividida em três partes, que abordarão as questões que levantadas pelas conversas e os dilemas vividos por estes profissionais em seus ambientes de trabalho diário.

## 2. PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL

“É realmente incrível escolher um rolo de filme e apenas vê-lo e perceber a idade deste filme e todas as pessoas que fizeram ele e apenas olhar para as imagens nele. Todas essas pessoas que trabalharam sobre estas coisas que todos se foram agora, mas eles deixaram para trás estas sombras maravilhosas para nós desfrutarmos.”

George Willeman, responsável pelos cofres de nitrato do Packard Campus em *These amazing shadows*

### 2.1 Breve histórico geral

É bastante conhecida e difundida a história do cinema. Desde o dia vinte e oito de dezembro de 1895, data na qual houve a primeira exibição pública do “cinematógrafo”, aparelho surgido da capacidade inventiva de dois irmãos franceses, os Lumière. Os próprios criadores desdenharam do potencial de sua criação, a considerando um mero instrumento de pesquisa, contudo este potencial foi melhor vislumbrado por um homem do teatro chamado Georges Méliés. Da chegada do trem à estação, presenciada no Grand Café parisiense pelo público dos irmãos Lumière, para a primeira viagem a lua da humanidade foi preciso apenas um pouco da imaginação de Méliés.<sup>4</sup> Menos conhecida, mas não menos importante, é a ideia da conservação e guarda destes filmes; ideia esta que, de certa forma, marca o início da preservação audiovisual.

Embora seja contemporânea à produção das primeiras imagens em movimento, é difícil balizar precisamente qual foi o momento em que surge a noção de guarda desta recém-criada produção tecnológica e cultural. O pesquisador Carlos Roberto de Souza aponta um colaborador dos Lumière como um possível nome pioneiro para a preservação audiovisual. O polonês, Boleslaw Matuszewski era cinegrafista na empresa da dupla francesa de irmãos e teria impresso, três anos após a primeira projeção cinematográfica, dois folhetos onde “propunha a constituição de um arquivo ‘um armário que fosse’, num primeiro momento anexo à Biblioteca Nacional da França, dedicado à guarda de registros cinematográficos de fatos históricos importantes.” Segundo Souza, Matuszewski é “Merecidamente reconhecido como pioneiro na

---

<sup>4</sup> Aqui faço referência a alguns filmes que marcam esta história inicial do cinema. O primeiro é “A Chegada de um Trem à Estação” (*L'arrivée d'un train à La Ciotat*, 1896) dos irmãos Auguste e Louis Lumière e o segundo é “Viagem à Lua” (*Le Voyage dans la lune*, 1902) de Georges Méliés.

formulação da ideia de que os filmes registram os fatos humanos no momento de sua manifestação e que deveriam ser conservados como documentos tão importantes quanto livros ou fotografias” (SOUZA, 2009, p. 15).

Em pouco tempo, precisamente ao longo dos anos trinta, uma série arquivos de filmes são criados mundo afora em nações como Suécia, França, Alemanha, EUA e México. A Inglaterra, que desde a década anterior já destinava recursos para acervos fílmicos em seu *War Imperial Museum*, faz as primeiras recomendações sistematizadas sobre a preservação destes acervos. A resolução da comissão para questões relativas aos arquivos internacionais de filmes, estabelecida no Congresso Internacional de Cinema em Berlim (1935), recomenda claramente:

(...) a todos os países instituir arquivos e possibilitar o intercâmbio entre eles. A função dos arquivos deve ser recolher toda a produção fílmica de um respectivo país, se possível, os negativos. (...) que estimulem os produtores a entregar gratuitamente uma cópia dos filmes por eles produzidos ou que se encontrem em sua posse.<sup>5</sup>

Finalmente, no ano de 1938, algumas das principais instituições no campo da guarda audiovisual (o British Film Institute, o Museum of Modern Art de Nova Iorque, a Cinémathèque Française e o alemão Reichsfilmarchiv) uniram-se para criar, em Paris, a *Fédération Internationale des Archives du Film* - FIAF (Federação Internacional dos Arquivos Filmográficos), que se torna, a partir de então, a referência maior para a guarda e preservação de acervos desta natureza. Dentre os objetivos da federação podemos destacar aqui: estabelecer um código de ética para preservação de filmes; elaborar normas, promover treinamento e especialização profissional; assegurar a disponibilidade permanente do material. No acordo firmado entre os quatro membros fundadores é claramente explicitado o propósito da Federação de "desenvolver uma cooperação maior entre os diversos arquivos nacionais e facilitar a troca internacional de filmes históricos, educacionais e artísticos" (FIAF, 1938, p. 1).

Na mesma linha da criação da FIAF, acompanhou-se posteriormente a criação da IASA (International Association of Sound and Audiovisual Archives) no ano de 1969 em Amsterdã e da FIAT/ IFTA (International Federation of Television Archives) estabelecida em Paris no ano de 1977, visando atender à demanda de criarem-se organizações para entender e debater questões e preocupações específicas destes meios.<sup>6</sup> Como indica Edmondson: "arquivos de som, de filmes, de rádio e depois de televisão tenderam a ser, a princípio, institucionalmente

---

<sup>5</sup> Traduzido do alemão por Laura Bezerra no "Anexo A1 - Recomendações Internacionais" de sua tese de doutorado. (LINDNER, 2013, p. 258)

<sup>6</sup> Respectivamente: Associação Internacional de Arquivos Sonoros e Federação Internacional de Arquivos de Televisão.

diferentes uns dos outros, refletindo o caráter distinto e individual de cada mídia e das indústrias a elas associadas” (EDMONDSON, 2013. p. 93).

Estas instituições cumpriram um papel importante no que diz respeito à sistematização e disseminação de informações para a preservação do patrimônio audiovisual em seus variados suportes. Porém, a despeito da ação pontual destas instituições em suas distintas áreas de atividade (arquivos de som, de filmes, de rádio ou de televisão), enquanto outros tipos documentais tinham sua relevância plenamente justificada, os acervos audiovisuais enfrentaram certa resistência cultural. Para certo conceito de cultura o cinema, por exemplo, enquanto parte da indústria de entretenimento de massas, com frequência “não era reconhecido como ‘verdadeira cultura’ e não figurava, portanto, entre os produtos de ‘valor universal excepcional’ considerados dignos de ações de preservação” (LINDINER, 2009, p. 2). O estreitamento das relações entre a UNESCO e a FIAF a partir de 1979 é um avanço fundamental para a consolidação do valor cultural deste patrimônio. A preparação da *Recomendação sobre a Salvaguarda e Conservação das Imagens em Movimento*, publicada um ano depois, é consequência direta desta aproximação e de atividades de consultoria e troca de informação entre as instituições.

Verdadeiro marco no que diz respeito a diretrizes e procedimentos, bem como sua disseminação, a *Recomendação* reforça a relevância das imagens em movimento como formas de expressão novas e sua representatividade dentro da cultura contemporânea. A *Recomendação* foi aprovada na 21ª Conferência Geral da UNESCO em Belgrado (1980) e retoma muitos pontos debatidos em ocasiões passadas, porém complementando e ampliando a aplicação destas normas e princípios anteriormente estabelecidos. Os principais pontos abordados no documento são a criação de arquivos de filmes em países onde eles não existam, a introdução de instrumentos jurídicos que garantam o depósito compulsório dos filmes produzidos no país em seus arquivos filmográficos e o depósito voluntário de cópias de filmes estrangeiros. O relatório também atenta para o caráter vulnerável das imagens em movimento e as implicações de seu desaparecimento como perda irreparável do patrimônio cultural mundial e, por conta desta situação de urgência pela fragilidade destes acervos, recomenda que os Estados-membros reconheçam sua importância e adotem medidas para salvaguardá-los.

Após os alertas da *Recomendação*, é organizada em 1982 uma mesa redonda (Roundtable of Audiovisual Records) na qual, visando atender às demandas do relatório de 1980 de cooperação e coordenação entre as organizações encarregadas de garantir a

preservação do patrimônio audiovisual, é proposta a criação do CCAAA (Coordinating Council of Audiovisual Archives Associations).<sup>7</sup> Os cinco membros fundadores (além da FIAF, FIAT/IFTA, IASA, também são fundadores a IFLA- International Federation of Library Associations and Institutions – e o ICA - International Council on Archives), passaram a promover uma série de encontros, ampliando a difusão dos conhecimentos técnicos entre as especialidades de cada um.

Outro desdobramento direto deste estreitamento das relações entre a UNESCO e a FIAF ocorre em 1995, quando, em virtude das comemorações do centenário do cinema, a Organização cria o Fundo UNESCO/FIAF para Salvaguarda do Patrimônio Fílmico. O principal objetivo deste fundo é o fomento de diferentes atividades que garantam esta salvaguarda, como o restauro de filmes, mapeamento de filmografias nacionais, compra de equipamentos, e o treinamento de especialistas por meio de intercâmbios, pesquisa e ensino.

Em um sentido mais amplo da discussão sobre patrimônio, a UNESCO cria em 1992 o Programa Memória do Mundo, tendo como foco o patrimônio documental mundial. O programa tem como objetivos principais facilitar a preservação e o acesso universal ao patrimônio documental, bem como promover a conscientização de sua existência e importância. Operando em escala macro e micro (tanto mundialmente, como nos âmbitos nacionais e locais), seu principal órgão, o Comitê Consultivo Internacional (CCI), incentiva a formação de Comitês Nacionais e Regionais, considerando que é fundamental para o sucesso do programa a cooperação em diferentes níveis. O Comitê Nacional do Brasil do Programa Memória do Mundo da UNESCO foi criado pelo MinC em 2004.

Uma das ações mais importantes do programa foi a criação do Registro da Memória do Mundo em 1995, um registro público que identifica o patrimônio documental. Apesar de não se tratar de um programa específico para o audiovisual, a definição utilizada pelo Memória do Mundo abrange as imagens em movimento. Em 2005 foi instituído pela UNESCO o Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual, celebrada no dia 27 de outubro. A comemoração foi pensada como um meio de chamar a atenção para a necessidade da adoção de medidas imediatas que permitam a conservação dos arquivos e registros audiovisuais em todo o mundo. Em mensagem por ocasião da data, a diretora-geral da UNESCO, Irina Bokova, reitera a importância da preservação deste patrimônio: “Documentos audiovisuais, como filmes e

---

<sup>7</sup> Em uma tradução livre, Conselho Coordenador das Associações de Arquivos Audiovisuais.

programas de rádio e televisão, proporcionam registros importantes dos séculos XX e XXI, ajudando a manter a memória comum de toda a humanidade” (UNESCO, 2014).

## 2.2 No Brasil

No Brasil tal trajetória tem suas afinidades com o ocorrido fora do país, mas também segue meandros bem específicos à realidade nacional. Noticia-se o principio da produção fílmica nacional desde os últimos anos do século XIX, mas meio século de existência depois, mais precisamente no ano de 1944, o poeta Vinicius de Moraes publica um ensaio na revista *Clima* no qual denuncia a inexistência de uma história do cinema brasileiro. O ensaio, segundo afirma José Inácio de Melo Souza, "expunha o atraso no debate dentro do campo e o desinteresse da elite ilustrada nacional sobre aquela que viria a ser conhecida popularmente como a sétima arte” (SOUZA, 2004, p. 13).

Durante os primeiros anos da República ainda imperava o legado do regime monárquico do século XIX na estrutura social e nas práticas culturais. É na primeira década do século XX que novas percepções e estímulos sensoriais vão sacudir estas estruturas com os desenvolvimentos técnicos e o modernismo. Neste cenário de ebulição das cidades e das sociedades, o cinema, como aponta Souza:

(...) assim como a fotografia ou outros processos de comunicação simultânea, aguçou o consumo em larga escala do espetáculo visual, por meio da democratização do acesso, que passou a operar com todas as suas forças dentro de um espaço urbano renovado (SOUZA, 2004, p. 17).

A despeito do trabalho de pioneiros, a produção cinematográfica nacional vivia, nas palavras de Laura Bezerra, em uma espécie de limbo, não conseguindo alcançar “os modelos idealizados de arte nem se constituía enquanto indústria” (LINDINER, 2015, p 195). Para os artistas e intelectuais de então, o cinema brasileiro não existia, sendo tratado com descaso pela maioria dos cinéfilos e cineclubistas do país. O consumo expressivo de material cinematográfico externo foi um dos fatores que contribuiu para o enfraquecimento do cinema nacional. Um exemplo disto foi a política de importação e exibição de filmes estrangeiros do empresário Francisco Serrador, proprietário de uma série de salas de exibição por todo o Brasil no início da primeira década do século XX.

Por outro lado, o papel da imprensa especializada foi fundamental para o processo de configurarem-se debates a respeito do nascimento de uma cultura cinematográfica brasileira. As colunas “Filmação nacional” e “Cinema no Brasil”, de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, lançadas em 1924 respectivamente nas revistas *ParaTodos* e *Selecta*, constituem as primeiras tentativas de se pensar sobre o atraso da produção nacional. Em contraponto, dois anos depois é lançada a revista *Cinearte*, que se tornou referência sobre o assunto, tratando do mercado cinematográfico sem restrições e em defesa do cinema como entretenimento.

Em 1929, um editorial publicado na *Cinearte*<sup>8</sup> discorre sobre a importância de se preservar os filmes produzidos no Brasil, inspirado pela criação de um museu cinematográfico nos EUA. Neste artigo, é valorizado o papel dos museus e arquivos como “depositários das tradições que carecem ser conservadas” e, além do exemplo americano, menciona as instituições francesas em seu desempenho por guardar “não só os films da actualidade mas ainda as reconstituições históricas laboriosa e conscienciosamente feitas, consideradas boas pela comissão de Bellas Artes”. Quanto ao cenário nacional, o autor desdenha dizendo que se algum brasileiro surgisse com esta ideia seria, no mínimo, consagrado como maluco. No entanto reforça, ao fim do texto, a importância de dar início a um projeto semelhante no Brasil e a carência de investimentos no setor:

Não fosse a exiguidade das verbas de que dispõe e o nosso Museu Nacional poderia começar a collecção de films documentaes que conservassem a expressão da época presente. Seria muita pretensão de nossa parte chamar a atenção do Ministério da Agricultura, de que depende aquella repartição, para esse assumpto?<sup>9</sup>

Nos anos 30 o governo Vargas prioriza em grande escala a proteção do patrimônio nacional, mas as ações restringem-se predominantemente a áreas mais tradicionais como arquitetura e artes. No mesmo período já surgem, e são implementadas, políticas para a produção e difusão de filmes, porém não para a preservação cinematográfica, questão essa que não passa despercebida para os partidários do cinema nacional. Dentre estes, destaca-se a publicação, em 1948, do artigo *Indicações para a organização de uma filmoteca brasileira*, reportagem de Jurandyr Passos Noronha<sup>10</sup> para a revista *A Scena muda*. As indicações de

---

<sup>8</sup> Na edição da revista *Cinearte* não consta o autor do editorial. O pesquisador Carlos Roberto de Souza (2009) atribui a autoria a Mario Behring, mas a revista eletrônica “Contracampo”, nº 34, 2001, e a pesquisadora Laura Bezerra no artigo supracitado afirmam que o texto fora escrito por Adhemar Gonzaga. Ambos eram diretores do periódico na época.

<sup>9</sup> *Cinearte*, n. 154, 06 de fevereiro de 1929.

<sup>10</sup> Jurandyr Passos Noronha é considerado um nome fundamental para a preservação audiovisual nacional, tendo exercido uma série de funções no cinema. Em sua longa trajetória na área teve passagens pelo Instituto Nacional de Cinema (INCE) e pela Embrafilme. Foi também presidente de honra da ABPA. Faleceu em 10/05/2015 aos 99 anos em virtude de uma parada cardíaca.

Jurandyr apresentam uma série de questões básicas da preservação, não se restringindo somente à prospecção de filmes, mas também reafirmando a necessidade de se encarar o cinema nacional como patrimônio. Mostrando denso conhecimento da cinematografia nacional, Jurandyr a considera como “verdadeiro patrimônio”, indo na contramão do Clube de Cinema Paulista (embora reconheça ser o mais organizado do país) e da Filmoteca do MAM-RJ, os quais “cuidam tão somente das grandes obras do cinema mundial<sup>11</sup>”.

Preocupado com a perda de alguns filmes, o autor faz indicações concretas, em seu artigo, de por onde deve começar a construção deste acervo fílmico nacional, considerando tanto questões de reconstrução histórica desta memória, propondo um levantamento amplo da produção cinematográfica brasileira, como questões essencialmente técnicas, mas não menos importantes, como procedimentos a serem tomados no caso de um filme encontrar-se em processo avançado de deterioração ou mesmo de perda total. Ao final do artigo, fazendo um balanço de suas contribuições para a criação destas instituições de memória, ressalta que se trata de um “assunto da maior complexidade” e do qual não teria a “pretensão de o haver esgotado<sup>12</sup>”.

Ao fim dos anos 40, a FIAF concentra-se em estender sua influência para países periféricos. Neste cenário, o jovem Paulo Emílio Salles Gomes, membro e frequentador assíduo do Clube de Cinema paulista, vale-se da boa relação que tinha com Henri Longlois, da Cinémathèque Française (de quem havia sido estagiário uma década antes) e com Iris Barry, da Film Library do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), para conseguir que fosse aceita a candidatura da Filmoteca de São Paulo, em uma reunião da FIAF, ocorrida em abril de 1948 na capital francesa. Mais ainda, a Filmoteca - que verdadeiramente nem havia sido fundada oficialmente, o que aconteceria somente em abril de 1949 - seria confirmada como membro efetivo desta Federação em outra reunião daquele mesmo ano. Embora a atuação de Paulo Emilio tenha sido essencial para a fundação e divulgação da ideia de preservação audiovisual, faz-se necessário ressaltar a importância de nomes como Jurandyr Noronha, Caio Scheiby, Benedito J. Duarte e Rudá de Andrade no decorrer deste processo.

A Cinemateca Brasileira (CB)<sup>13</sup>, em São Paulo, juntamente com a Cinemateca do MAM carioca, estabeleceram-se, ao longo de sua trajetória, como as grandes referências da

---

<sup>11</sup> *A Cena muda*, n. 28, 13 de julho de 1948, p. 8.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 33.

<sup>13</sup> Em 1956 a Filmoteca, que a princípio foi criada como um departamento do Museu de Arte Moderna de São Paulo se separa do MAM e passa a existir com o nome de Associação Civil Cinemateca Brasileira.

preservação audiovisual no Brasil. Pioneiras tanto na iniciativa de serem as primeiras cinematecas brasileiras criadas e desenvolvidas no contexto de disseminação da cultura cinematográfica no país, mas também funcionando como espaço catalisador, impulsionando a difusão e a reflexão sobre o cinema no país por meio da presença de um expressivo acervo de filmes disponíveis para exibição. Apesar disso, como aponta Laura Bezerra, "não havia, ao menos em seus inícios, um projeto de preservação do acervo" (LINDINER, 2015. p. 197).

Além deste primeiro aspecto, a implementação de medidas em prol da conservação de acervo, nestas instituições, acontece de maneira mais sistemática somente a partir de meados dos anos 1970. Na CB, o processo de reestruturação da instituição foi difícil e repleto de barreiras a superar. Ao grupo que assumiu a tarefa de levar este projeto a cabo coube “fazer renascer uma instituição economicamente falida, juridicamente irregular, sem uma equipe de técnicos ou qualquer estrutura física adequada para os trabalhos básicos de um arquivo audiovisual” (COELHO, 2009, p. 60). Apesar das dificuldades, é neste ano de 1975 que se define uma estratégia ampla de ação para a conservação do acervo, abarcando tanto o seu tratamento e organização, quanto as tentativas de retomar os vínculos perdidos com a FIAF. Se desde 1975 a Cinemateca se repensava constantemente, avaliando sua realidade, é apenas em 2001 que um desejo de cinquenta anos seria realizado com a inauguração do Módulo I de seu Arquivo de Matrizes<sup>14</sup>, onde finalmente se poderia armazenar o acervo fílmico em condições museológicas de sobrevivência (mais de 100 anos).

Em 2006 nasce a CineOP – Mostra de Cinema de Ouro Preto, um festival que desde seu primeiro ano se propõe a discutir questões de memória do cinema. Posteriormente esse festival acabaria se firmando como um dos mais importantes acontecimentos voltados para o patrimônio e a memória do cinema brasileiro e como um “fórum privilegiado para a reflexão e encaminhamento das ações sobre preservação audiovisual no Brasil<sup>15</sup>”. Neste festival, paralelamente à mostra de cinema, ocorre o Encontro Nacional de Arquivos e Acervos Audiovisuais Brasileiros, que vem reunindo anualmente os representantes de dezenas de instituições responsáveis pela preservação do patrimônio audiovisual nacional. Por meio de palestras, debates e reuniões, os participantes discutem questões referentes ao futuro da

---

<sup>14</sup> O Arquivo de Matrizes recebe apenas filmes em suporte de acetato de celulose ou poliéster que não se encontram em processo de deterioração. Possui quatro câmaras climatizadas, duas para matrizes coloridas e duas para matrizes em preto e branco, cada uma com capacidade para abrigar 25 mil rolos. Opera com 50% de umidade relativa do ar e com temperaturas de 10,5°C e 15,5°C, respectivamente, que possibilitam aos filmes uma vida útil prolongada.

<sup>15</sup> **Carta de Ouro Preto**, 16 de junho de 2013. Disponível em <http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com.br/2013/06/carta-de-ouro-preto-2013.html>. Acessado em: 26 de outubro de 2016.

preservação audiovisual, gerenciamento e acesso aos arquivos e acervos, modelos de gestão, estudos de casos de restauração de filmes brasileiros, ensino de preservação audiovisual, entre outros temas. Ao final de cada Encontro é elaborada uma carta, que é disponibilizada no site do evento. As Cartas de Ouro Preto funcionam como um registro do que é deliberado no evento, as considerações, propostas, resoluções, encaminhamentos e demandas que são identificadas e formuladas.

Desdobramento direto dos debates das primeiras edições, durante o terceiro Encontro de Ouro Preto em 2008, é criada a Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA) com a missão de “estimular a conscientização e promover o interesse público pela salvaguarda e acesso ao patrimônio audiovisual brasileiro como fonte histórica, cultural artística, educativa e econômica<sup>16</sup>”. A partir de sua criação, a ABPA passa a ter o Encontro sob a sua responsabilidade, ampliando e aprofundando as discussões técnicas e buscando promover maior aproximação do setor de preservação audiovisual com o Estado, estabelecendo, assim, avanços na criação de políticas públicas nacionais para o setor. Esse compromisso acabou gerando o Plano Nacional de Preservação Audiovisual, finalizado e divulgado no ultimo Encontro em 2016. Da mesma forma, preocupada com a formação dos técnicos, a Associação também foi responsável pela edição nacional de *Filosofia e Principios da Arquivística Audiovisual*, publicação que, conforme já foi dito, é de importância central para a preservação audiovisual.

### 2.3 A Profissão

Como visto anteriormente, o surgimento da preservação dos documentos audiovisuais está intrinsecamente associada à história de sua produção, remetendo suas origens desde os anos de 1930, quando instituições como a British Film Library e a Cinémathèque Française começaram a armazenar filmes, que originalmente eram distribuídos comercialmente, para garantir seu legado artístico e cultural. Porém, enquanto a indústria cinematográfica e o comércio de equipamentos de produção e reprodução audiovisual expandiram-se e estabeleceram-se, a preservação teve um avanço lento, com sua bandeira sendo defendida por poucos, mas dedicados profissionais.

---

<sup>16</sup> Retirado do site da ABPA (<<http://www.abpreservacaoaudiovisual.org/>>). Acessado em: 26 de outubro de 2016.

Como descrevemos anteriormente, a ideia de preservação audiovisual tem suas origens documentadas e discutidas, mas Ray Edmondson ressalta que não há uma data oficial do advento da arquivística audiovisual, compreendida aqui, pelo autor, como uma profissão já consolidada e reconhecida:

Ela surgiu de fontes difusas, em parte sob os auspícios de uma ampla variedade de instituições de coleta e conservação, de universidades e de outras, como uma extensão natural do trabalho que realizavam. Desenvolveu-se paralelamente, embora com bastante atraso, ao crescimento da popularidade e alcance das próprias mídias audiovisuais. (...) A partir de 1930, ganharam uma identidade mais visível ao se organizar em associações profissionais internacionais que representavam cada mídia em específico. Com o decorrer do tempo, foram também reconhecidos pelas organizações internacionais de arquivos gerais, museus e bibliotecas (EDMONDSON, 2013. p. 93).

O progresso do estabelecimento da arquivística audiovisual, como profissão, ocorre sem grandes alterações e muito pautada pela ação das associações citadas acima, até os anos 80, quando representantes de diversas instituições do meio (museus, ONGs, órgãos governamentais, internacionais e do círculo acadêmico) organizaram-se para dar voz à preservação e à história das imagens em movimento. Importante ressaltar que este momento coincide com a expansão e popularização das tecnologias de vídeo (como a introdução dos leitores de videocassete) e da informação (comercialização de computadores pessoais e sistemas operacionais). A partir das Recomendações da UNESCO, em 1980, e do estreitamento das relações destas organizações com a UNESCO, a situação destes profissionais começa a mudar. Respaladas e apoiadas pela UNESCO, que, como relatamos anteriormente, passa a reconhecer a importância dos acervos audiovisuais como patrimônio para a herança cultural global, instituições como a FIAF, FIAT, IASA, ICA e a IFLA principiam a promover eventos e seminários com o objetivo de disseminar os conhecimentos acumulados sobre o assunto, fortalecendo a causa internacionalmente<sup>17</sup>.

Alinhado a esta proposta de disseminação de conhecimento e formação de profissionais, vale mencionar a criação do ICCROM (International Center for the Study of Preservation and Restoration of Cultural Property). O ICCROM é um órgão assessor da UNESCO, cuja criação foi proposta durante a 9ª Conferência Geral da UNESCO, em 1956, ocorrida em Nova Delhi. Trata-se de um órgão intergovernamental que se dedica à preservação de todos os tipos de patrimônio cultural, móveis e imóveis, que efetivamente se constituiu em um centro de treinamento e pesquisa. Com base em Roma e implantado em 1959, o Centro atua em cinco

---

<sup>17</sup> Em 1986, por exemplo, o FIAT/IFTA e o IASA organizaram em conjunto um primeiro encontro técnico na cidade de Montreal.

áreas: treinamento profissional, pesquisa, informação, cooperação e propaganda<sup>18</sup>. Embora o foco principal do trabalho do Centro esteja na preservação de bens imóveis, por meio dele vem sendo criada uma rede mundial de profissionais e instituições especializadas na conservação e restauro dos mais diferentes tipos de bens culturais. Em 2006 foi criado, nesse Centro, um programa específico para conservação de coleções de imagem e som, o SOIMA.<sup>19</sup>

Coincidindo com estes avanços, o diagnóstico encontrado na descrição do Programa Memória do Mundo da UNESCO de que “considerável quantidade de patrimônio documental já está definitivamente perdida (UNESCO, 2002, p. 9)” coloca na ordem do dia a necessidade de uma reflexão em relação à urgência de se levar a preservação fílmica adiante. Tomando-se consciência de que os arquivos audiovisuais do século XX corriam risco de desaparecer e que o treinamento profissional era uma demanda premente, procura-se formar um grupo internacional de profissionais especializados para disseminar as técnicas de conservação de imagens em movimento. Neste contexto, surgem organizações com o objetivo de atender as necessidades profissionais e individuais dos trabalhadores da área, como a AMIA (Association of Moving Image Archivists), fundada em 1991, e a SEAPAVAA (South Asia Pacific Audio Visual Archives Association), fundada em 1996, assinalando novas mudanças para a área.

Na mesma toada destas mudanças, em 1995 Ray Edmondson escreve seu artigo “Is Film Archiving a Profession?”, evocando os elementos que considerava essenciais e que faltariam à arquivística audiovisual para sua consolidação e reconhecimento como profissão. Edmondson parte da própria definição do termo “profissão”, descrevendo-o como:

(...) um campo de trabalho remunerado que envolve preparação e treinamento a nível universitário (...) envolve habilidades e experiência diversas, visão global, padrões e ética. Implica desenvolvimento contínuo de sua base de conhecimento definidora e de seus praticantes individuais (EDMONDSON, 1995, p. 245-246).

Para realizar suas atividades, o profissional da preservação audiovisual deve ser alguém que tem conhecimento em diversas áreas envolvendo a história, conservação, preservação, restauração, acesso, difusão e curadoria dos diversos formatos que o audiovisual engloba (película, meios magnéticos, mídias óticas e digitais). Neste contexto, fica clara a necessidade da formação de profissionais altamente qualificados, com uma formação sólida e abrangente, que atenda a todas as demandas que a profissão exige:

---

<sup>18</sup> Retirado do site do ICCROM: <http://www.iccrom.org/about/what-is-iccrom/>. Acessado em 26 de outubro de 2016.

<sup>19</sup> Sound and Image Collections Conservation Programme. Ver mais informações no Anexo III

Um arquivista audiovisual é uma pessoa formalmente qualificada ou credenciada como tal, ou que exerce, num arquivo audiovisual, uma atividade profissional voltada para o desenvolvimento, a gestão, a conservação ou a possibilidade de acesso ao acervo, bem como para o atendimento de uma clientela (EDMONDSON, 1995, p. 90).

Retomando o que foi discutido anteriormente, podemos apontar como um exemplo deste profissional a figura de Jurandyr Noronha. Em uma época em que a profissão não existia enquanto tal, Jurandyr consegue identificar de forma extremamente arguta, em seu artigo, não apenas as principais demandas da área, mas também quais eram os possíveis obstáculos e propostas de ação. Propondo ações tanto técnicas quanto no sentido ético da profissão, aspectos que só seriam amplamente compreendidas a partir das *Recomendações* e, mais especificamente, com a publicação de *Filosofia e Princípios da Arquivística Audiovisual*.

Edmondson, no mesmo artigo supracitado, também faz uma primeira definição do campo da arquivística audiovisual problematizando a documentação que a área abarcaria e distanciando-se de uma noção que consideraria esta como um segmento da arquivística/arquivologia. Esta delimitação da área de atuação dos arquivistas audiovisuais é importante para que a imagem pública da profissão ganhe maior clareza, assegurando que estes profissionais tenham seus direitos devidamente garantidos. Estas ideias seriam ampliadas na publicação seguinte *Filosofia e Princípios da Arquivística Audiovisual*, na qual o autor ressalta esta distinção no campo profissional:

Independentemente do grau de seu reconhecimento acadêmico ou oficial atual efetivo, a arquivística audiovisual será tratada aqui como uma profissão com seus direitos específicos. Onde, não será encarada como um *subconjunto especial de uma outra profissão existente* como, por exemplo, a biblioteconomia e a museologia – também profissões de coleta e conservação da arquivística clássica –, embora estreitamente relacionada a elas. (EDMONDSON, 2013. p. 46)

Podemos compreender, portanto, a arquivística audiovisual como um campo que abarca todos os aspectos da guarda e recuperação de documentos audiovisuais, bem como a administração dos locais de sua guarda e das organizações responsáveis pela execução dessas tarefas.

### 3. O PROFISSIONAL

“Esse trabalho é um grãozinho que vai refletir lá na frente em mil possibilidades. Não dá pra pensar só ‘Ah eu vou só catalogar’, essa catalogação é o início de algum processo, de algum trabalho ali na frente”.

Patricia Almeida, em entrevista para este trabalho

Embora a bibliografia referente à preservação de documentos audiovisuais venha ganhando corpo, entendemos que é fundamental, para a compreensão dos problemas e possibilidades com os quais os profissionais da preservação têm de lidar diariamente, conhecer um pouco sobre quem são estes profissionais e os seus ambientes de trabalho. Para tanto, foram realizadas visitas em sete instituições que possuem acervos de natureza audiovisual e aplicadas algumas questões ao profissional disponível. Procuramos, nas respostas, os relatos de experiência e narrativas que trouxessem o aprendizado individual de cada profissional e permitisse o enriquecimento desta perspectiva global que pretendemos dar sobre o assunto.

Alguns critérios foram levados em conta para a escolha destas instituições. O primeiro deles, já mencionado anteriormente, é a presença de documentação audiovisual, requisito fundamental justamente pela especificidade destes acervos no que diz respeito à sua preservação. Em segundo lugar, uma questão territorial: as instituições estão todas localizadas na cidade de São Paulo, tomada aqui como recorte espacial desta pesquisa. Por fim, o terceiro critério diz respeito à diversidade das instituições visitadas, tendo por objetivo mapear o maior número possível de cenários para a atuação do profissional da área. Estas instituições estão listadas com um breve descritivo no Anexo II, ao fim deste trabalho<sup>20</sup>.

Realizadas as visitas, percebemos que a discussão poderia ser dividida em três grandes blocos para facilitar a organização e a apresentação das ideias que se apresentaram e entremearam as conversas. Denominamos estes blocos temáticos como “Aprendizados”; “Desafios” e “Perspectivas”. Estes blocos procuram refletir, de certo modo, a trajetória média do profissional da preservação audiovisual, de acordo com o que pudemos verificar na literatura de referência e nas visitas de campo. Compondo assim, cada um deles com as questões que lhes dizem respeito, um perfil geral destes profissionais.

---

<sup>20</sup> Embora seja referência fundamental para o assunto, não conseguimos neste trabalho realizar uma visita à Cinemateca Brasileira por questões de agenda. As considerações sobre a instituição ficam pautadas, portanto, pelos trabalhos de Fernanda Coelho e Carlos Roberto de Souza (que trabalharam por longo período na CB) e pelo depoimento de Ines Aisengart Menezes (que trabalha na instituição atualmente) no Catálogo de 2014 do CINEOP.

### 3.1 Aprendizados

Como vimos anteriormente, o documento audiovisual possui uma série de peculiaridades intrínsecas de sua natureza e que exigem do profissional, que zela por eles, certos cuidados e conhecimentos provenientes de diversos campos do conhecimento. Ray Edmonson disserta, em sua *Filosofia e Principios da Arquivística Audiovisual*, a respeito da pluralidade de conhecimentos e temas com os quais o arquivista audiovisual deve lidar:

A arquivística audiovisual originou-se de vários contextos institucionais. Na falta de alternativas, foi, e ainda é, natural que os que a praticam encarem e interpretem seu trabalho à luz de suas disciplinas formadoras ou de suas instituições-mães. Essas disciplinas incluem, em sua variedade, formação em biblioteconomia, museologia, ciência de arquivos, história, física e química, administração e as práticas técnicas envolvidas nas atividades de rádio e teledifusão, registro de imagens e sons. Podem excluir também algum tipo de treinamento formal, ou seja, podem ser fruto uma formação autodidata e entusiasta (EDMONDSON, 2013, p. 54).

Ao longo do trabalho aqui desenvolvido, a cada nova visita tornava-se mais claro como os conhecimentos exigidos a esse profissional extrapolavam a sua formação original. Assim, ficou evidente a diversidade de formação dos profissionais envolvidos com a preservação dos acervos nas instituições. Com formações acadêmicas de origens tão diversificadas, algumas questões devem ser levadas em consideração: o que leva profissionais que vem de áreas tão diversas a chegarem à área da preservação audiovisual? Como eles se informam para exercer suas atividades diárias? Como suprir as lacunas da formação no âmbito do exercício da profissão?

Essa pluralidade traz à tona duas considerações importantes: não há uma formação específica para a área e a lacuna deixada pela ausência formativa torna-se uma oportunidade profissional para mão de obra oriunda de outras áreas. Pudemos encontrar em nossas conversas uma amplitude que abrange as ciências humanas, cursos na área de comunicação, técnicos em audiovisual, estudos nas artes plásticas, ciências da informação e a áreas correlatas como a museologia e a arquivística.

Os profissionais entrevistados começaram suas trajetórias na área como estagiários durante a graduação ou como mão de obra temporária, contratados para projetos específicos. Juliana Costa é um dos exemplos desta afirmação, pois ingressou na Associação Cultural

Videobrasil (VB) como estagiária em um projeto de catalogação do acervo da associação durante sua formação em Tecnologia da Informação (TI). Ainda na VB, Régis Alves tinha interesse no estudo do campo de estética dentro do departamento de Filosofia da FFLCH-USP, após alguns trabalhos em educativos de arte, também entrou na VB para um trabalho temporário, como estagiário para um dos festivais de videoarte da instituição. Ambos nunca haviam tido contato com acervos audiovisuais antes do ingresso na VB, no entanto, seguem atuando na área até hoje. Igualmente, Lucas Lara, do Instituto Museu da Pessoa.Net (MP), conseguiu um estágio para tratar do Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo (CCSP) enquanto cursava o bacharelado em História na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), e hoje é Coordenador do Programa “Conte sua História” no MP, no qual o tratamento do acervo é uma de suas atribuições.

De funcionários eventuais, muitos dos profissionais acabaram por se tornar os responsáveis diretos pelo acervo apesar do fato de que sua formação original não contemplava os conhecimentos necessários para realizar parte considerável do trabalho. Lucas Lara, por exemplo, contava com uma disciplina optativa na grade curricular de seu bacharelado em História, relacionada apenas ao tratamento de acervos (“Arquivologia” no caso), a qual nem chegou a cursar. Já Edney, do Arquivo Multimeios do CCSP, teve acesso a um laboratório amador para tratamento de acervos, ao cursar a licenciatura em História e, apesar disso, segundo ele, foi no trabalho junto ao Centro Cultural como estagiário que aprendeu de fato a lidar com o acervo. O mesmo ocorreu com os demais entrevistados. Juliana, da VB, conta que:

Quando eu entrei aqui, era por um ano [parte de um projeto] para catalogar, depois eles prorrogaram para mais um ano, e aí o pessoal foi saindo, mas não parava de chegar material... E eu fui mantendo, de acordo com o que eu tinha aprendido com elas [museólogas responsáveis pelo projeto].

Percebemos ainda que muito da formação do profissional acaba se dando na prática, no exercício diário da profissão. Mesmo a trajetória profissional de Ray Edmondson, reconhecidamente um dos profissionais mais destacados da área, traz um percurso similar ao encontrado nas visitas e relatado pelos profissionais consultados. O autor obteve, em 1968, um diploma de pós-graduação em biblioteconomia, quando a atividade de arquivamento de filmes fazia parte das responsabilidades da Biblioteca Nacional da Austrália, instituição onde trabalhava. Com essa formação importante, porém insuficiente para dar suporte às atividades cotidianas do acervo, a teoria e a prática da arquivística audiovisual foi uma conquista

autodidata, fruto de muitos anos de atividade<sup>21</sup>. Em 1995, o autor já apontava o caráter diverso da formação do arquivista audiovisual e do aprendizado “na prática”, considerando que:

Arquivistas audiovisuais são bem diversos. Alguns têm treinamento e reconhecimento/credenciamento em uma ou mais das profissões de coleta; outros em disciplinas técnicas ou científicas. Alguns não tem nenhuma. O que todos temos em comum é que aprendemos a arquivística audiovisual no trabalho. Não havia outra maneira. Ainda não há<sup>22</sup> (EDMONDSON, 1995, p. 252).

Sem referências completas vindas da formação, ao se defrontarem com quaisquer obstáculos em sua atividade diária os profissionais precisam encontrar soluções por meio da busca de material bibliográfico ou através do auxílio de outros técnicos com mais experiência. Juliana Costa considera sobre este tema que:

A maior parte da atualização é conversando com o pessoal de outras instituições. Eu acho que o material bibliográfico não acompanha, ele está sempre atrás da evolução, sempre lançam as coisas depois que a gente discutiu o problema (...). A gente segue ainda alguns livros que já são antigos. De preservação de analógicos tem pouca coisa... Às vezes eu fico pensando: ‘Pô, mas é de noventa e pouco esse livro... Será que não tem nada melhor?’ Mas é uma dificuldade achar.

Juliana traz em sua fala um ponto interessante e que complementa a discussão sobre a formação: a rápida obsolescência da bibliografia especializada, que não consegue acompanhar a incessante renovação tecnológica com a qual o arquivista audiovisual deve adaptar-se constantemente. Nos deteremos mais profundamente nesta questão da tecnologia no tópico a seguir, mas aqui é importante ressaltar como a bibliografia muitas vezes não dá conta de responder às questões que surgem para o profissional, ou por ser desatualizada, ou específica demais, como no caso de manuais técnicos produzidos pelas próprias instituições. Nem sempre o que funciona para uma, pode servir para a outra.

Caso o arquivista audiovisual continue sem respostas para suas dificuldades, a saída possível é pedir auxílio ao pessoal com maior experiência e que muito provavelmente já se encontrou em uma situação similar. No CCSP, Edney ressalta a importância do diálogo com os funcionários dos demais arquivos da instituição e com os laboratórios de conservação e preservação que funcionam dentro do Centro Cultural: "são duas partes: a turma que cuida do acervo e a turma que cuida da encadernação. E o pessoal lá é muito bem preparado, sabe?". No entanto, mesmo contando com estes profissionais, não deixa de mencionar a falta de algum

---

<sup>21</sup> A menção autobiográfica consta na nota 14 (EDMONDSON, 2013, p. 54).

<sup>22</sup> Tradução nossa.

técnico especializado em conservação dos materiais audiovisuais na equipe do CCSP, ainda que o pessoal dos laboratórios sempre indique alguém para ajudar na solução do problema:

Dentro do Centro Cultural não tem ninguém especializado neste tipo de suporte, então sempre que a gente trata de algum material audiovisual, é um problema, porque vamos recorrendo a outras instituições. Vamos ligando... E aí é aquela coisa de liga num canto: 'olha, me indicaram você...'. E a gente vai fazendo isso vai ligando e vai se informando, mas sempre conseguimos as informações, já temos um mailing legal. Eles [dos laboratórios] têm muitos contatos e sempre que a gente precisa, eles indicam um nome. Quando eles também não sabem indicar um nome a gente recorre àqueles manuais da Biblioteca Nacional, da Cinemateca, etc.

Embora com dificuldades, estas instituições permanecem como depositárias desses saberes que se acumulam nos profissionais que nelas atuam. Apesar dos problemas levantados por Edney, o Centro Cultural é uma grande referência no tratamento de suportes audiovisuais. No Museu da Pessoa, segundo Lucas, quando se procurou estabilizar as condições climáticas da reserva técnica, foi consultado o guia do Arquivo Multimeios do CCSP que encontrou as referências: "os procedimentos adotados ali pareciam mais indicados às nossas necessidades no momento". Da mesma forma, Patrícia Lira do MIS-SP, instituição tida como referência importante no meio audiovisual, aponta que a equipe do Museu já havia consultado o CCSP "para saber como eles lidam com a coleção de discos, com a discoteca deles, para tentar aplicar na nossa". A fala de Patrícia explicita a gama variada de situações com a qual a equipe do MIS-SP precisa lidar e, de acordo com o suporte de onde o problema é proveniente: "óbvio, a Cinemateca [Brasileira] é sempre referência... Algumas instituições internacionais, como a Filmoteca Espanhola que é a referência da Cinemateca, também usamos como referência".

Este intercâmbio de experiências entre instituições e profissionais acaba sendo o principal recurso informativo para os trabalhadores da preservação audiovisual. Fernanda Coelho faz um balanço dessa situação no país, em sua dissertação de 2009, ressaltando alguns pontos que levantamos anteriormente neste capítulo, em especial a inexistência de formação especializada, a carência bibliográfica e a formação "prática" do profissional:

O fato é que, no Brasil, inexistem cursos de formação em qualquer nível (técnico ou superior) nesta área, não se traduziram ou se publicaram textos sobre o assunto e tampouco se investiu em pesquisas direcionadas para este campo. De certa forma, isso acrescenta mais uma função corrente entre as várias funções típicas de um arquivo audiovisual: a de formar e treinar internamente seus técnicos (COELHO, 2009. p. 234-235).

Nesse sentido, o surgimento de novos espaços para o debate especializado sobre o tema e ações como os Encontros em Ouro Preto, a criação da APBA e a publicação nacional do livro de Edmondson, por esta última, são fundamentais no processo de estabelecimento pleno das atividades do arquivista audiovisual no Brasil. Juliana Costa, ao narrar sua participação em um seminário voltado à área, mostra como às vezes o profissional nem se dá conta do quanto conhece sobre o assunto e quanto pode contribuir para o debate:

Nessa mesa que a gente foi, foi engraçado, porque a gente precisava mandar uma “mini biografia”. Eu fui fazer a minha e fiquei um pouco constrangida porque eu não tinha nada de especial na área, uma coisa meio estranha. Aí é engraçado, porque aí você chega lá e começa a falar e você tem experiência e as ideias porque... E é o que a gente estava falando, como a área tem essa deficiência tanto acadêmica como bibliográfica e tal, mesmo você não tendo se especializado nisso, a experiência, o tempo que você fez ali você está entendendo tudo e sabe o problema da área e o que as pessoas estão ali questionando.

Muitas vezes estes encontros e debates são promovidos pelas próprias instituições detentoras de acervos audiovisuais e contribuem significativamente para o treinamento e desenvolvimento destes profissionais. No Centro de Memória da Fundação Bunge as chamadas “Jornadas Culturais” converteram-se em mais do que uma das estratégias de difusão do conteúdo do acervo, também são parte fundamental de formação e fonte de referência para as atividades de gestão do acervo. Entendendo que o Centro de Memória não é um espaço exclusivo de guarda documental, mas também um espaço de difusão, a Fundação mantém em seu programa, existente desde 2004, oficinas técnico-teóricas regulares, quando é contratado um especialista no assunto tratado, em cada encontro, e são realizadas palestras e debates:

Já que a gente tem uma carência sobre determinado assunto, a gente acaba contribuindo para isso. A ideia da jornada foi sempre compartilhar com as demais empresas e outras instituições quais eram as nossas dificuldades, o que poderíamos fazer para melhorar e aprender com as outras instituições. Então, começamos a perceber que todos os centros de memória tinham as mesmas dificuldades, de formação e gestão do acervo, de fazer a difusão cultural, de como fazer trabalho de digitalização, enfim, uma série de assuntos recorrentes que a gente passou a tratar nas jornadas culturais.

Aprendizagem e formação são relacionadas, porém, estão dissociadas na prática da profissão da arquivística audiovisual no Brasil. A falta de cursos não forma quadros para substituir os profissionais que se aposentam, na mesma medida é preciso tempo para treinar os novos contratados que chegam às instituições ainda “crus” e vindos de formações diversificadas. Este tempo hábil para a adaptação e treinamento dos profissionais nem sempre é viável por conta da natureza da instituição. Acervos geridos pelo setor público, como é o caso do CCSP, por exemplo, ficam condicionados pelos acontecimentos políticos para as tomadas de

decisão, inclusive para as ações efetivas de tratamento e continuidade do trabalho que está sendo feito. Edney, que é funcionário comissionado, fala um pouco sobre esta relação:

Aqui boa parte do corpo funcional é comissionado. É um modo de conseguir mão de obra específica. Abrir concursos é bacana, mas podem vir qualquer pessoa de qualquer formação. Então eu posso dizer que se eu largar o trabalho hoje, provavelmente o próximo que chegar não sabe onde parou. Eu não tenho para quem repassar o que eu sei. Estou fazendo um relatório agora, com a pretensão de deixar algo anotado, para tentar não deixar este trabalho morrer. Acontece muito na prefeitura, o profissional sai, o que entra no lugar não é dá área.

Neste cenário, também é importante a criação da ABPA, que reúne trabalhadores ligados à preservação audiovisual independentemente de sua formação. Uma associação, que defenda a preservação do patrimônio audiovisual como política pública de cultura, mas que também forneça algum subsídio aos profissionais que nela atuam. Por conta da ausência de cursos e do caráter plural de formação destes trabalhadores, a presença de uma organização que centralize esses interesses e atue como um canal de debate, é fundamental para conferir algum tipo de amparo aos técnicos da área. Patrícia Lira confirma a necessidade deste posicionamento político, afirmando que:

É uma questão de posicionamento né, qual que é o grande problema também. A gente está trabalhando com profissões que ou não são regulamentadas ou, na minha opinião, são regulamentadas da maneira errada. Principalmente para a gente que está aqui em São Paulo. Eu tenho dez anos de experiência de trabalho com museu e arquivo. Sou historiadora. Eu não tenho profissão, porque historiador não é profissão, não posso ser museóloga e não posso ser arquivista. E aí? Como fica?

### **3.2 Desafios**

No cotidiano, o trabalho desempenhado pelo profissional de preservação audiovisual depende, em grande medida, da instituição na qual atua. Fatores como disponibilidade de recursos e equipamentos, infraestrutura de armazenamento, manutenção da equipe e, principalmente, capacidade de planejamento em longo prazo são diretamente afetados pela cultura organizacional e a natureza da instituição.

Acervos que se apoiam na máquina pública, por exemplo, têm mais dificuldades quanto ao repasse de recursos e a adoção de políticas a serem aplicadas. Em locais como a VB e o MP, este é um problema fundamental, por se tratar de OSCIPs, onde a adoção de ações de preservação depende diretamente da captação de recursos. Mesmo no caso de verbas vindas da

iniciativa privada, como é o caso do Centro de Memória da Fundação Bunge, o profissional tem que justificar o investimento que está sendo feito para a preservação do acervo, conforme explica Patricia que ingressou na instituição em 2002 (como estagiária, por sinal):

Há 22 anos, o Centro de Memória Bunge é um dos primeiros centros de memória, um dos pioneiros aqui no Brasil, nesta época tinha-se a necessidade de se firmar como centro de memória dentro da empresa. Então qual é o papel do centro de memória? Por que veio? Qual a importância de se ter um centro de memória empresarial, corporativo? Então tudo fez com que as ações do centro de memória, em termos de organização, ficassem mais focadas na área de difusão cultural do que de organização do acervo propriamente dito. Essa organização a gente vem fazendo de forma mais pontual ao longo do tempo, e agora a gente está com um trabalho mais pontual em termos de organização do acervo.

Outro ponto importante a ser destacado é a questão tecnológica que afeta estruturalmente o arquivo audiovisual na atualidade. A questão digital é uma das principais dificuldades com as quais o profissional tem de lidar em seu dia a dia. Ligada de maneira intrínseca ao desenvolvimento das tecnologias, a preservação audiovisual tem que adaptar-se constantemente e repensar suas estratégias e técnicas, frente às mudanças de suporte, armazenamento e reprodução. Segundo Edmondson, essa urgência da atuação do arquivista audiovisual foi um dos fatores responsáveis pelo atraso em determinar questões filosóficas, teóricas e de reconhecimento profissional para a área. Problemáticas essas que acabaram por ficar em segundo plano de prioridades, frente às dificuldades diárias que a profissão demanda:

Coletivamente nós temos um trabalho urgente, e estamos fazendo isto com recursos insuficientes – por vezes irremediavelmente insuficientes. Estamos acostumados a ensinar o pessoal novo no trabalho – foi como aprendemos, claro. (...) A crescente literatura profissional concentrou-se mais na prática no que na teoria – o “como” em vez do “porquê” – para os quais houve uma necessidade óbvia e urgente<sup>23</sup> (EDMONDSON, 1995, p. 247).

Cada mudança tecnológica tem impacto em toda a cadeia produtiva, mas este impacto não está apenas na esfera da produção. Na preservação dos meios audiovisuais o impacto destas transformações tem um efeito devastador. O crítico, historiador e fundador da Cinemateca de Toulouse, Raymond Borde, conceituou o termo “ondas de destruição” para explicar os ciclos de descarte e desaparecimento de obras da indústria cinematográfica: “Destruição legal, normal, encorajada, obrigatória e triunfante: vem desde as origens e vou estabelecer sua história. Mas eu gostaria que fosse entendido em que medida a noção de arquivo cinematográfico é inseparável de uma prática cotidiana de descarte (COSTA, 2012, p. 48)”.

---

<sup>23</sup> Tradução nossa.

Infelizmente ao longo do século XX, uma grande quantidade de registros audiovisuais foi irremediavelmente perdida por conta destes ciclos. No documentário *These amazing shadows*, Robert Rosen, um dos responsáveis pelo *National Film Preservation Board*, estima que “metade dos filmes feitos antes de 1950 não existem mais sob qualquer forma. Talvez 80% ou mais, desta[s obras ] era do cinema mudo [e] está desaparecido”. Para o Brasil, onde a política de preservação era precária ou praticamente inexistente, estimam-se perdas de 90% para tudo que se produziu entre 1898 e 1933. (COSTA, 2012, p. 52). O cenário nacional, conforme visto anteriormente, tardaria a alterar-se e medidas efetivas só seriam tomadas a partir da década de setenta. Foi ao se dar conta desta situação de urgência que Patrícia Lira migrou da área da produção audiovisual para a de preservação:

Eu deixei de trabalhar com produção para trabalhar com preservação, porque eu achei que eu seria muito mais útil na preservação do que na produção. Sabe, as coisas dariam muito mais certo, teriam muito mais resultados na preservação do que na produção. (...) A gente têm muito essa questão no Brasil, as escolas de cinema trabalham muito com produção, produção, produção, a preservação fica bem de lado. E aí quando a gente pensa também na indústria de cinema a distribuição e todos os problemas que a gente tem pra distribuir filme nacional, que é super complicado... Tem muita coisa sendo produzida, mas a gente não vê.

Os equipamentos audiovisuais foram inventados, difundidos e modificados de acordo com as necessidades de realização, distribuição e exibição de seus produtos. Na era digital os fabricantes impõem os equipamentos aos usuários, de modo que estes equipamentos têm uma vida útil cada vez mais curta, possuem obsolescência previamente programada. Patricia Francisco Almeida, do Centro de Memória da Fundação Bunge, traz em sua fala um exemplo de como isto interfere diretamente para planejamento de fluxos de trabalho:

Acontece com a documentação física. O audiovisual principalmente, a gente têm que migrar estes suportes o tempo todo. Começamos esse trabalho de migração de um suporte para outro em 2011. Nós estamos em 2016 e eu continuo neste processo. Quer dizer, de 2011 para 2016, quantas coisas já mudaram? Quantos suportes já ficaram obsoletos? E aí temos que fazer isso continuamente. Tanto com os suportes, porque a gente tem que dar acesso, a cada tempo vamos ter que mudar isso. As máquinas de leitura que eu tinha já não leem mais. Estamos em uma época na qual as coisas mudam, onde as coisas vão ser mais descartáveis. Eu acho que essa preocupação de dar o acesso à informação você tem que ter essa noção de que você vai ter que fazer isso sim, então sempre eu vou ter que migrar estes suportes.

Neste contexto, a digitalização é um processo inevitável, especialmente em uma sociedade de transformações cada vez mais ágeis, como a que vivemos. O mundo digital, desta forma, torna-se uma parte cada vez mais importante da arquivística e preservação audiovisual. Não apenas como medida técnica, mas principalmente pela tendência das aquisições mais

recentes serem nato-digitais, ou seja, geradas digitalmente e sem um correspondente analógico tangível. Além disso, a digitalização, enquanto processo de preservação (como em qualquer caso de transição de um suporte para outro), sempre envolve riscos de perda ou deturpação da informação, como aponta Edmondson:

Os documentos audiovisuais, como quaisquer outros, possuem dois componentes: um *conteúdo* visual e/ou auditivo e um *suporte* sobre o qual aquele se inscreve. Esses componentes podem estar estreitamente ligados, mas é importante que tenhamos acesso a ambos. A transferência do conteúdo de um suporte para outro com fins de preservação ou acesso pode ser necessária ou prática, mas a operação envolve riscos de perda de informação e de significados contextuais da maior importância (EDMONDSON, 2013, p. 146).

Há também o problema do armazenamento do conteúdo digital. Ainda não há consenso sobre uma forma comprovadamente eficiente para garantir a salvaguarda deste tipo de documentação, e elas chegam às instituições cada vez em maior volume e em menor tempo. Na Videobrasil, tanto Régis quanto Juliana sentem esta dificuldade em seu trabalho. Régis afirma que: “o material digital se acumula muito mais, você tem muito mais material produzido (...). A gente guarda todo o material bruto, por exemplo, de depoimento, entrevista com o artista na época de festival, e isso dá um bruto enorme”. Juliana, por sua vez, menciona a questão dos equipamentos e formatos:

Outra coisa dos formatos, são por exemplo os *decks*. A gente tem U-matic, mas a gente não tem mais *deck* de U-matic. Ele quebrou e não dá para rodar, aí tem um rapaz que roda a U-matic mas ele não roda D-2, aí o D-2 tem que ser visto não sei aonde. Película é só na Cinemateca. E a gente também é procurado, porque a gente consegue rodar Beta (...) Então são muitas questões e a gente percebe, nestas conversas, que são as mesmas questões.

Para as instituições de guarda de documentos audiovisuais, estas questões envolvem, além do problema do armazenamento e organização, uma pressão da sociedade para acessar estas documentações. Como tornar esse acervo acessível e, ao mesmo tempo, garantir sua guarda no meio digital? Patricia Almeida fala como a tomada de decisão sobre estes temas nem sempre é simples: “como armazenar essa informação? O que é a nuvem? Ela garante que eu estou guardando esta documentação? Como é o controle, como eu sei quem está acessando? Tudo isso, temos que ter este cuidado para garantir a informação e democratizar o seu acesso”. A questão digital tornou-se um desafio contínuo para o profissional que atua nestes acervos.

### 3.3 Perspectivas

A maior parte dos profissionais com os quais conversamos tinham longo tempo de casa nas respectivas instituições em que atuam e tem prazer em exercer seu trabalho, apesar das dificuldades encontradas no campo. Edney exemplifica este sentimento, falando de sua experiência pessoal: “a gente vai persistindo, porque gosta de trabalhar com acervo. Eu sei da importância de conservar o material, de se conservar o acervo. Eu sei como fazer isso, do modo minimamente apropriado, e sei como digitalizar minimizando o dano”. Em geral, estes profissionais sentem-se satisfeitos ao desempenhar de seu trabalho, e tem o conhecimento do exercício do ofício. Além da satisfação pessoal, os entrevistados em geral consideram socialmente relevante assegurar a perpetuação dos acervos sob sua responsabilidade.

Apesar desta satisfação no exercer de suas atividades, preocupa a falta de continuidade dos trabalhos realizados nos acervos. Da mesma forma que serviu de porta de entrada para muitos destes profissionais, a maior parte do tratamento destes acervos se dá por meio de projetos que contratam mão de obra temporária e tratando de questões pontuais, quando deveriam abarcar o processo como um todo de forma contínua. Juliana, por exemplo, retomando quanto à sua entrada na VB, questiona esta dinâmica: "mas é isso, qual é a lógica de fazer um projeto de uma coisa que vai acontecendo [continuadamente] na instituição?".

Um exemplo de política que vai na contramão desta tendência, é a criação do *National Film Registry*, pelo governo norte-americano, em decorrência da Lei de Preservação do Cinema Nacional. Respondendo à Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, o programa consiste em constituir uma lista anual de produções audiovisuais com importância cultural duradoura, histórica e estética, recomendada pela equipe de arquivistas do Congresso. São selecionados para guarda permanente obras das mais diversas naturezas, como grandes produções cinematográficas (como *O poderoso chefão*, de Francis F. Coppola, e *Fargo*, dos irmãos Coen); produções que sofreram censura (é mencionado em *These amazing shadows* o longa *Baby face*); o videoclipe *Thriller*, do ícone pop Michael Jackson; uma gravação amadora da morte do ex-presidente Kennedy e o comercial *Let's all go to the lobby*, uma propaganda veiculada nas salas de cinema antigas que convocava os clientes para comprar guloseimas (foi escolhido em 2000).

A diversidade e amplitude do material selecionado para guarda pelo congresso estadunidense servem para exemplificar a relevância do patrimônio audiovisual e a importância

do trabalho do profissional responsável por preservá-lo. Patricia Almeida fala sobre uma exposição ocorrida no Centro de Memória, na qual pode ver a ligação entre o trabalho de acervo e a vida dos visitantes:

Tem uma interação, as pessoas vão se identificando com aquele acervo. A gente fez uma exposição de propagandas antigas e as pessoas ficavam: “Nossa, isso aqui era do meu tempo! Você lembra? Olha a margarina que era na lata!”, então as pessoas vão se identificando com essas coisas. De audiovisual, você pega, por exemplo, como era um filme em rolo, os mais novos não tem essa noção do que era um filme em rolo, um videocassete.

Porém, mesmo havendo esta empatia, muitos profissionais que começam a atuar na área não veem perspectivas futuras, e acabam por mudar de campo de atuação. A questão da formação é um dos principais fatores, além do econômico, uma vez que no Brasil não há cursos regulares sobre o tema e que os poucos oferecidos, em geral, exigem investimento financeiro expressivo, que o profissional não tem condições de arcar. Edney aponta, ressaltando a necessidade constante de atualização exigida pela área, que: “então é uma especialização diferente do que é exigido, só que o que me falta é o conhecimento tecnológico: programação, estrutura de cor....Tudo isso a gente vai correndo atrás e sempre partindo do próprio bolso”. Uma saída possível seriam algumas opções de incentivos ou auxílios, que dessem suporte aos profissionais para continuarem especializando-se e prosseguirem sua atuação no campo, aperfeiçoando seu trabalho, como diz Régis:

A gente tem um acervo de trinta anos, uma parte quase que integral de uma certa época da produção de videoarte, não só de videoarte, dos anos 80 em documentário, toda essa produção inicial de vídeo no Brasil a gente que foi recebendo todo esse material. Seria muito interessante termos algum edital público para melhorar a preservação desse material, inclusive pra fazer cursos, talvez lá fora para saber de ponta como é feita esta preservação.

Apesar de muitas vezes a iniciativa privada contribuir, neste sentido, nem sempre as instituições conseguem ter recursos suficientes para dar este aporte aos profissionais que nelas atuam. Fernando Galante, ao dar o exemplo da atuação do Instituto Itaú Cultural, fala sobre como seria importante para o setor de preservação um apoio vindo das duas esferas, tanto privada como pública:

O Instituto tem o "Rumos", que é de apoio a novos projetos. Nos projetos mais antigos do "Rumos" não tinha muita disponibilização de verba para a organização de acervos. Atualmente, depois que o programa passou por uma reorganização, cerca de oito ou nove projetos inscritos foram contemplados para organização de arquivo. Eu acho que essa é uma maneira bacana de investir nesta preocupação com a preservação e que o governo poderia investir na capacitação destes profissionais. Nem sempre as

instituições tem a verba para esta atualização profissional, que seria importante para atender melhor às necessidades de cada arquivo.

Sem uma base de apoio e mesmo a consolidação da profissão, o profissional de preservação audiovisual acaba desmotivado, como coloca Patrícia Lira:

Em São Paulo não tem bacharelado de museologia, em arquivologia só tem lá em Assis, o curso é super novo... E acaba o pessoal da história indo trabalhar nessas áreas, o que é legal porque você tem essa outra visão, que não é simplesmente técnica... Mas a gente fica desmotivado, né? Porque o que você é? A gente não tem profissão. Não temos uma profissão regulamentada. (...) E quando aparece alguém que tem “carteirinha” ele pega a sua vaga, por mais que você tenha mais experiência na área.

Se por um lado essa instabilidade profissional tomou conta do campo nos últimos anos, Inês Aisengart aponta que a geração pós anos 2000 teve “significativa atuação política”, sendo fundamental na “ampliação e o estabelecimento de políticas de preservação audiovisual, incentivo de seu ensino e melhoria das condições de trabalho” (MENEZES, 2014, p. 134).

#### **4. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A questão da memória e do que deve ser preservado é algo extremamente atual. Hoje, após um longo caminho, a atividade do arquivista audiovisual é minimamente reconhecida como um campo distinto de atuação profissional, abrangendo padrões éticos e de conservação, melhores práticas de gestão de coleções, pesquisa histórica, exibição pública e interpretação de coleções e conservação cultural. No Brasil, apesar da carência (seja de formação e suporte profissional, seja de recursos e interesse público) a situação tem melhorado a partir da ação dos profissionais da área pela luta em busca do seu reconhecimento profissional e de políticas voltadas para a área.

Frente aos desdobramentos tecnológicos, que não cessam de criar novos processos e suportes que obrigatoriamente serão substituídos em curto espaço de tempo, a fragilidade do documento audiovisual exige um profissional com formação especializada e plural, capaz de encontrar soluções de caráter perene em um ambiente que se pretende efêmero. Reconhecer estes profissionais e garantir a continuidade de seu trabalho é parte fundamental para a preservação dos documentos audiovisuais.

## 5. REFERÊNCIAS

### Bibliografia:

- BERNADET, Jean-Claude. Que e cinema. In: **Coleção primeiros passos**. Brasiliense, 1985.
- COELHO, Maria Fernanda Curado. **A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais: um estudo de caso**. 2009. Dissertação (Mestrado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. doi:10.11606/D.27.2009.tde-19112010-083724. Acesso em: 2016-10-07.
- COSTA, Silvia Ramos Gomes da (Silvia Franchini). **Ondas de destruição: a enfermidade do artefato tecnológico e o desafio da preservação audiovisual**. 2012. Dissertação (Mestrado em Memória Social). UNIRIO, 2012.
- EDMONDSON, Ray. **Filosofia e princípios da arquivística audiovisual**. Rio de Janeiro: ABPA; Cinemateca do MAM-RJ, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Audiovisual Archiving: philosophy and principles**. Paris: Unesco, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Is film archiving a profession?** In Film History, Vol. 7, N°3, Film Preservation and Film Scholarship. 1995.
- FIAF. **Agreement for the International Federation of Film Archives**, 1938. Tradução nossa. Disponível em: <http://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/History/FIAF-History/Digitized-documents/Constitutional-papers/Original%20FIAF%20Agreement.pdf>. Acessado em 22 de outubro de 2016.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- LINDNER, Maria Laura Souza Alves Bezerra. **Políticas para a preservação audiovisual no Brasil (1995-2010) ou: “Para que eles continuem vivos através de modos de vê-los”**. 324 f. 2013. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2013.
- \_\_\_\_\_. **A Unesco e a preservação do patrimônio audiovisual**. In: ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. V, **Anais**, Salvador: Ufba, 2009. (CD-Rom).
- \_\_\_\_\_. **Construindo um espaço para a preservação audiovisual no Brasil**. In: Revista Alceu, n. 30 - jan./jun. 2015. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu%2030%20pp%20195%20a%20210.pdf>
- MENEZES, Ines Aisengart. Depoimentos. In: CINEOP, 9. **CATÁLOGO**, 2014. p. 133-135.

NORONHA, Jurandyr. In: **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, n. 28, 1948. Disponível em: <[http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca\\_revistas.html](http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca_revistas.html)>. Acesso em: 12 jan. 2009.

OLIVEIRA, Angélica Gasparotto de. **Preservação de acervo audiovisual**. Revista Ibero-Americana de Ciência da Informação, [S.l.], Brasília, v. 9, n. 2, p. 460-474, jul./ dez. 2016. ISSN 1983-5213. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/RICI/article/view/18629> (Acesso em: 16 Ago. 2016.).

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa**. Editora Companhia das Letras, 2001.

SOUZA, Carlos Roberto de. **A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil**. 2009. Tese (Doutorado em Ciência da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. Cinema brasileiro: por uma consciência de preservação. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 20, p. 59-63, 1984.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema**. Senac, 2004.

UNESCO. **Programa Memória do Mundo: Diretrizes para a salvaguarda do patrimônio documental**. Elaborado por Ray Edmondson. Paris. 2002. Disponível em: <http://www.unesco.org/uy/ci/fileadmin/comunicacion-informacion/mdm.pdf> (Acesso em: 20 de outubro de 2016)

\_\_\_\_\_. **Mensagem da UNESCO para o Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual**. 2014. Disponível em: [http://www.unesco.org/new/pt/brasil/pt/about-this-office/single-view/news/unescos\\_message\\_for\\_world\\_day\\_for\\_audiovisual\\_heritage/](http://www.unesco.org/new/pt/brasil/pt/about-this-office/single-view/news/unescos_message_for_world_day_for_audiovisual_heritage/). Acessado em: 22 de outubro de 2016.

### **Páginas eletrônicas:**

Blog preservação audiovisual: <http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com.br/>

Revista Contracampo (Edição 34): <http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm>

### **Filmografia:**

*Side by side* (2012)

*These amazing shadows* (2011)

### **Entrevistas:**

ALMEIDA, Patricia Francisco. Centro de Memória da Fundação Bunge, São Paulo, 05 out. 2016. Entrevista concedida para Felipe Rocha.

BRITO, Edney Almeida de. Centro Cultural São Paulo, São Paulo, 29 set. 2016. Entrevista concedida para Felipe Rocha.

COSTA, Juliana e ALVES, Régis. Associação Cultural Videobrasil, São Paulo, 27 set. 2016. Entrevista concedida para Felipe Rocha.

LARA, Lucas Ferreira de. Instituto Museu da Pessoa.Net, São Paulo, 17 out. 2016. Entrevista concedida para Felipe Rocha.

LIRA, Patrícia. Museu da Imagem e do Som de São Paulo, São Paulo, 05 out. 2016. Entrevista concedida para Felipe Rocha.

SILVA, Fernando Galante. Instituto Itaú Cultural, São Paulo, 04 out. 2016. Entrevista concedida para Felipe Rocha.

## APÊNDICE A – MODELO DO QUESTIONÁRIO APLICADO

### Questionário

1. Informações pessoais
  - a. Nome e idade
  - b. Qual a sua formação?
  - c. Como começou a trabalhar com preservação audiovisual?
  - d. Já conhecia o conceito antes de trabalhar na área?
  - e. Há quanto tempo você trabalha com a preservação audiovisual?
2. Sobre a instituição
  - a. Natureza da instituição
  - b. Volume e tipos de suporte encontrados do acervo
  - c. Quantos profissionais são responsáveis pela preservação audiovisual na instituição?
  - d. Há quanto tempo você trabalha na instituição?
  - e. Quais os procedimentos adotados institucionalmente quanto ao acervo
3. Sobre a profissão
  - a. O que você acha da preservação audiovisual? Qual é a relevância da atividade para você?
  - b. Gosta de trabalhar na área?
  - c. Teria interesse em especializar-se na área?
  - d. Quais são suas principais fontes de informação sobre o assunto?
  - e. Quais são os maiores desafios da profissão para você, atualmente? Como você lida com eles?
4. Expectativas
  - a. O que você acha que falta para o profissional de preservação audiovisual?
  - b. O que você acha que o governo faz/poderia fazer para melhorar isto?
  - c. O que você acha que o mercado/iniciativa privada faz/poderia fazer para melhorar isto?
  - d. Você pretende continuar trabalhando na área?

## APÊNDICE B – LISTA DE INSTITUIÇÕES VISITADAS

### **Centro de Memória Bunge**

O Centro de Memória Bunge foi criado em 1994 com o objetivo de reunir, tratar e disponibilizar o patrimônio histórico da Bunge Brasil. Paralelamente, o Centro de Memória Bunge organiza atividades que aproximam seu acervo da sociedade e que estimulam outras instituições a fazer o mesmo, como as Jornadas Culturais. O acervo contém cerca de 3 mil peças de material filmográfico e 100 horas de depoimentos de colaboradores da empresa.

Site: <http://www.fundacaobunge.org.br/linhas-de-atuacao/preservacao-da-memoria/centro-de-memoria-bunge/>

### **Instituto Itaú Cultural**

Fundado, em 23 de fevereiro de 1987 pelo presidente do Grupo Itaú, Olavo Egydio Setubal, o Instituto é um centro de referência cultural, que promove e divulga a produção brasileira no país e no exterior. Contando com um rico acervo de obras de arte, o instituto tem por objeto incentivar, promover e pesquisar linguagens artísticas e eventos culturais, bem como preservar o patrimônio cultural do país. Programas como o edital Rumos o colocam entre os mais importantes institutos culturais do país.

Site: <http://www.itaucultural.org.br/>

### **Instituto Museu da Pessoa.Net**

Fundado em 1991, o Museu da Pessoa é um museu virtual e colaborativo. Contando com um acervo de aproximadamente 17 mil histórias de vida e 60 mil imagens, o museu possui cerca de 21608 mídias (ópticas, magnéticas e digitais) que registram estes depoimentos. No portal do Museu da Pessoa, além de visitante, toda pessoa pode também tornar-se parte do acervo ao registrar a história da sua vida, assim como também ser um curador, na medida em que pode criar suas próprias coleções de histórias, imagens e vídeos.

Site: <http://www.museudapessoa.net/pt/home>

### **Museu da Imagem e do Som - SP**

O Museu da Imagem e do Som de São Paulo, foi criado em 29 de maio de 1970, já vinculado à Secretaria de Estado da Cultura. À época de sua fundação, a ideia era construir um museu que preservasse e produzisse a imagem e o som, conceito este que tomou forma após a inauguração do MIS carioca. Participaram deste processo nomes importantes do cinema e jornalismo, como Paulo Emílio Salles Gomes e Rudá de Andrade. Atualmente, seu acervo conta com mais de 200

mil itens como fotografias, filmes, vídeos e cartazes. Além de exposições e mostras de cinema regulares, o MIS possui uma programação cultural diversificada voltada para todos os públicos e abre espaço para novos artistas, que, por meio de seleção, exibem seus trabalhos dentro de programas de fotografia, cinema, dança e música.

Site: <http://www.mis-sp.org.br/>

### **Associação Cultural Videobrasil**

Fundada por Solange Farkas em 1991, a Associação Cultural Videobrasil é fruto do desejo de acolher institucionalmente um acervo crescente de obras e publicações, que vem sendo reunido desde a primeira edição do Festival de Arte Contemporânea Sesc-Videobrasil, em 1983. A coleção reúne obras reconhecidas de videoarte, produções próprias e uma vasta coleção de publicações sobre arte. Além do Festival, que ocorre a cada dois anos, a associação também realiza uma série de ações de pesquisa, difusão e mapeamento de sua coleção. Desde 2015, a associação tem sua sede no Galpão VB, no bairro paulistano da Vila Leopoldina, abrigando exposições, programas de filmes, seminários, oficinas, residências artísticas e laboratórios de criação e reflexão.

Site: <http://site.videobrasil.org.br/>

### **Centro Cultural São Paulo**

Inaugurado em 13 de maio de 1982, a partir da necessidade de uma extensão da Biblioteca Mário de Andrade, o Centro Cultural São Paulo transformou-se em um dos primeiros espaços culturais multidisciplinares do país. O Arquivo Multimeios foi criado em 1975 para abrigar a produção do Centro de Pesquisas em Arte Brasileira Contemporânea do IDART – Departamento de Informações e Documentação Artísticas. Em 1982, com a inauguração do Centro Cultural São Paulo, o IDART foi transformado numa divisão deste Departamento, a Divisão de Pesquisas. Em 2007, o Arquivo Multimeios passa a fazer parte da Divisão de Acervo, Documentação e Conservação. A coleção do Arquivo Multimeios é formada de registros visuais, audiovisuais e documentos manuscritos.

Site: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/>

## APÊNDICE C - CURSOS DE FORMAÇÃO NA ÁREA

### 1. PROGRAMAS DE GRADUAÇÃO E PÓS-GRADUAÇÃO

- **University of Rochester e The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation**

Em 2005 o L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation e a Universidade de Rochester se uniram para inaugurar um *Masters of Arts degree program* de dois anos de duração, voltado para a preservação de filmes e mídias. Um objetivo primordial do fundador da escola, Selznick L. Jeffrey Selznick, foi combinar a prática de formação em preservação de filme com um programa de pós-graduação formal. A pós-graduação é baseada em um programa de certificação de um ano da Selznick School em preservação e restauração de filmes, oferecendo um currículo total de dois anos que incorpora cursos acadêmicos na Universidade de Rochester. Os alunos poderão escolher entre os cursos de teoria, história e crítica para o seu ano adicional de estudo, levando a um mestrado com uma concentração em filmes e estudos de mídia. Segundo o site da instituição, atualmente a taxa de matrícula de pós-graduação da Universidade de Rochester é de aproximadamente US \$ 46.500 (USD) por ano. Os alunos admitidos no programa serão considerados para uma bolsa de até metade da taxa de pós-graduação.

Site: <http://selznickschool.eastmanhouse.org/>.

- **University of California, Los Angeles (UCLA)**

Fundado em 2002, o UCLA *Moving Image Archive Studies* (MIAS) foi o primeiro programa de concessão de grau de pós-graduação na América do Norte a oferecer treinamento especializado em preservação audiovisual. Em um reflexo da natureza altamente interdisciplinar do campo de preservação de mídia, o MIAS foi patrocinado conjuntamente pelo Arquivo de Cinema e Televisão da UCLA, pelo Departamento de Estudos de Informação e pelo Departamento de Cinema, Televisão e Mídia Digital. Desde novembro de 2014, o MIAS deixou de aceitar pedidos de matrícula, sendo substituído, a partir de 2015, por uma especialização no programa de *Master of Library & Information Science* (MLIS) do Departamento de Estudos de Informação da universidade. A especialização em Estudos de Arquivos de Mídia (MAS) concentra-se em toda a gama de contextos e formatos históricos, contemporâneos e emergentes de criação de mídia e os desafios únicos que eles representam. Os estudantes desta especialização exploram como as teorias e os conceitos da prática arquivística podem ser aplicados de forma mais efetiva às necessidades e características particulares de todos os suportes de mídia gravada. As aulas e os seminários são

complementados com oportunidades de estágio e experiências de estágio em arquivos de classe mundial, grandes estúdios de cinema e prestadores de serviços técnicos em Los Angeles e além.

Site: <https://is.gseis.ucla.edu/programs/mlis-degree/mlis-specializations/>

- **New York University (NYU)**

O programa de *Master of Arts degree em Moving Image Archiving and Preservation* (MIAP) é um curso interdisciplinar de dois anos que treina futuros profissionais para gerenciar e preservar coleções de filmes, vídeos, novos formatos de mídia e obras digitais. O MIAP está situado no Departamento de Estudos de Cinema da Universidade de Nova York, parte do *Kanbar Institute of Film & Television* na *Tisch School of the Arts*. O MIAP fornece aos gerentes de coleta e arquivistas uma educação internacional abrangente sobre as teorias, métodos e práticas de arquivamento e preservação de imagens em movimento. O currículo inclui cursos sobre conservação e preservação de imagens em movimento; gestão de coleções; padrões e aplicação de metadados; direitos autorais e questões legais; curadoria de imagens em movimento; a cultura de museus, arquivos e bibliotecas e disciplinas de história do cinema e da televisão. Os alunos são ensinados por estudiosos e praticantes no campo.

Site: <http://tisch.nyu.edu/cinema-studies/miap.html>

- **University of Amsterdam (UvA)**

Durante o treinamento na Universidade de Amsterdã, os alunos do programa *Preservation and Presentation of the Moving Image* consideram diferentes tipos de imagens em movimento e som, focando-se alternadamente em objetos de cinema, radiodifusão e mídia (todos aqueles em manifestações analógicas e digitais). No primeiro ano do programa, os alunos passam a adquirir conhecimentos críticos; no segundo, eles colocam em prática durante um extenso estágio. O programa *Preservation and Presentation of the Moving Image* tem duração total de 10 meses, é dado em inglês e é um programa credenciado de mestrado profissional em *Heritage Studies*. Após a conclusão bem sucedida do programa, os graduados recebem um diploma legalmente credenciado em Estudos do Patrimônio, e o título de *Master of Arts (MA)*.

Site: <http://gsh.uva.nl/prospective-masters-students/programmes/content14/preservation-presentation-of-the-moving-image.html>

- **Hochschule für Technik und Wirtschaft Berlin - University of Applied Sciences**

A especialização em Mídias Modernas – Patrimônio Audiovisual e Fotográfico (Audiovisuelles und Fotografisches Kulturgut - Moderne Medien, AVF-MM) integra o programa de mestrado de três semestres em Conservação e Restauro

(Konservierung und Restaurierung) da HTW Berlin. O programa visa tanto o preparo para a pesquisa como o desenvolvimento de experiência profissional. Ensinado em alemão, busca que o aluno adquira competências profissionais, e conhecimentos teóricos e práticos para tornar-se um especialista patrimônio audiovisual e fotográfico.

Site: <http://kr.htw-berlin.de/studium/studienschwerpunkte/audiovisuelles-und-fotografisches-kulturgut-moderne-medien/>

- **Stuttgart State Academy of Art and Design**

O programa de Mestrado Conservação de Novas Mídias e Informação Digital (Konservierung Neuer Medien und Digitaler Information) na Academia Estadual de Belas Artes de Stuttgart oferece a possibilidade de formação como Gerente de Preservação (Preservation Manager) desde 2006. Com o financiamento da Fundação do Estado de Baden-Württemberg, este curso de estudos foi estabelecido e busca fomentar através da ligação em rede dos recursos existentes na academia e seus arredores e da oferta de seminários por peritos alemães e estrangeiros, um conjunto de conhecimentos internacionais em constante crescimento sobre o tema. O programa está organizado em quatro módulos: conservação, mídia, ciência da computação e estudos de apoio. O módulo de mídia se concentra em três áreas principais: fotografia, vídeo e informação digital. Com dois anos de duração, o programa é lecionado em alemão e inglês.

Site: <http://www.mediaconservation.abk-stuttgart.de/>

- **Tainan National University of the Arts, Taiwan**

Dentro do *College of Sound and Image Arts* da universidade estão concentrados os cursos ligados a área do audiovisual. Cursado em mandarim, o programa de pós-graduação do *Institute of Studies in Documentary & Film Archiving* e a presença do *Newsreel and Documentary Film Archives* na Faculdade, dão as bases para a formação de profissionais que garantam a manutenção e preservação de filmes cinematográficos e outros discursos estéticos.

Site: <http://english.tnnua.edu.tw/releaseRedirect.do?unitID=41&pageID=6656>

## 2. CERTIFICAÇÕES

- **University of Rochester, NY**

The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation

Programa de certificação em 1 ano

- **Charles Sturt University, Australia**  
Certificado de Pós-Graduação em Arquivística Audiovisual  
Programa de certificação em 1 ano de educação a distância  
Criado em consulta com o Arquivo Nacional de Filmes e Som
- **Creative Skillset, United Kingdom**  
Certificado de Estagiário de Arquivo de Mídia  
Programa de certificado de 6 meses  
Criado em parceria com FOCAL International e Film London  
Apoiado pelo Heritage Lottery Fund, Programa de Competências para o Futuro e BFI Film Skills Fund.

### 3. OUTROS CURSOS

- SOIMA

Ocorrido a cada dois anos, o Curso Internacional SOIMA da ICCROM é realizado em colaboração com os órgãos nacionais e regionais responsáveis pelos arquivos fotográficos, audiovisuais e cinematográficos. O curso é realizado em inglês e reúne profissionais de diversas origens e contextos institucionais ao redor do mundo com uma equipe internacional de profissionais altamente especializados. Os cursos SOIMA centram-se na preservação e gestão de coleções de sons e imagens de pequenas e médias dimensões. Adaptados a contextos institucionais reais e diversos, eles abordam desafios específicos à preservação e ao acesso de coleções de imagens e som.

Site: [soima.iccrom.org](http://soima.iccrom.org)

- FIAF Summer School

As Escolas de Verão da FIAF são oferecidas desde 1973, sendo a primeira edição na Alemanha e contando com 19 participantes. Da fotoquímica à tecnologia digital, a Escola oferece uma plataforma de treinamento para todas as habilidades práticas relacionadas à restauração de filmes. Até 2016 ocorreram 17 edições dos cursos.

Site: <http://www.fiafnet.org/pages/Training/About-the-FIAF-Summer-School.html>