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

Memória do Mundo

ARQUIVÍSTICA AUDIOVISUAL

FILOSOFIA E PRINCÍPIOS

ARQUIVÍSTICA AUDIOVISUAL

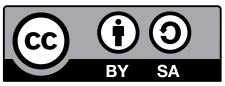
FILOSOFIA E PRINCÍPIOS

por Ray Edmondson

2017

Publicado em 2017 pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura 7, place de Fontenoy, 75352 Paris 07 SP, França e a Representação da UNESCO no Brasil.

© UNESCO 2017



Esta publicação está disponível em acesso livre ao abrigo da licença Atribuição-Partilha 3.0 IGO (CC-BY-SA 3.0 IGO) (http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/igo/). Ao utilizar o conteúdo da presente publicação, os usuários aceitam os termos de uso do Repositório UNESCO de acesso livre (http://unesco.org/open-access/terms-use-ccbysa-en).

Título original: *Audiovisual archiving: philosophy and principles*. 3rd ed. Publicado em 2016 pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e o Escritório da UNESCO em Bangkok.

As indicações de nomes e a apresentação do material ao longo deste livro não implicam a manifestação de qualquer opinião por parte da UNESCO a respeito da condição jurídica de qualquer país, território, cidade, região ou de suas autoridades, tampouco da delimitação de suas fronteiras ou limites.

As ideias e opiniões expressas nesta publicação são as dos autores e não refletem obrigatoriamente as da UNESCO nem comprometem a Organização.

Créditos da versão original:
Coordenação: Iskra Panevska e Misako Ito
Projeto gráfico: Prang Priyatruk
Foto de capa: © George Eastman Museum e © Fabricia Malan

Créditos da versão em português:
Coordenação técnica: Marlova Jovchelovitch Noleto, diretora da Área Programática e Setor de Comunicação e Informação da Representação da UNESCO no Brasil
Tradução: Carlos Roberto Rodrigues de Souza, membro do Grupo Internacional de Referência
Revisão técnica: Adauto Cândido Soares, Setor de Comunicação e Informação da Representação da UNESCO no Brasil
Revisão editorial: Unidade de Comunicação, Informação Pública e Publicações da Representação da UNESCO no Brasil

Edmondson, Ray
Arquivística audiovisual: filosofia e princípios / Ray Edmondson. Trad. de Carlos Roberto Rodrigues de Souza. – Brasília : UNESCO, 2017.
100 p., illus.

ISBN: 978-85-7652-223-2
Incl. Bibl.

1. Arquivos audiovisuais 2. Materiais audiovisuais 3. Preservação de arquivo de documentos 4. Gestão de arquivos 5. Arquivologia 6. Arquivistas 7. Deontologia I. UNESCO II. Título

CDD 026

TH/DOC/CI/15/039

Esclarecimento: a UNESCO mantém, no cerne de suas prioridades, a promoção da igualdade de gênero, em todas as suas atividades e ações. Devido à especificidade da língua portuguesa, adotam-se, nesta publicação, os termos no gênero masculino, para facilitar a leitura, considerando as inúmeras menções ao longo do texto. Assim, embora alguns termos sejam escritos no masculino, eles referem-se igualmente ao gênero feminino.

Lista de siglas

AMIA	*Association of Moving Image Archivists* (Associação de Arquivistas de Imagens em Movimento)
CCAAA	*Coordinating Council of Audiovisual Archive Associations* (Conselho Coordenador das Associações de Arquivos Audiovisuais)
FIAF	*Fédération Internationale des Archives du Film* (Federação Internacional de Arquivos de Filmes)
FIAT/IFTA	*International Federation of Television Archives* (Federação Internacional de Arquivos de Televisão)
Focal International	*Federation of Commercial Audio Visual Libraries* (Federação de Bibliotecas Audiovisuais Comerciais)
IASA	*International Association of Sound and Audiovisual Archives* (Associação Internacional de Arquivos Sonoros e Audiovisuais)
ICA	*International Council of Archives* (Conselho Internacional de Arquivos)
ICOM	*International Council of Museums* (Conselho Internacional de Museus)
IFLA	*International Federation of Library Associations* (Federação Internacional de Associações de Bibliotecas)
SEAPAVAA	*South East Asia-Pacific Audio Visual Archives Association* (Associação de Arquivos Audiovisuais do Sudeste da Ásia e do Pacífico)
UNESCO	*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura)

Notas editoriais

AV ou audiovisual: ao longo deste texto, a palavra *audiovisual* é usada preferencialmente à sua abreviação *AV*. No campo da arquivística audiovisual, ambos os termos são usados no mesmo sentido, mas achamos melhor nesta publicação, em nome de sua consistência, padronizar o uso por extenso.

Mídia, documento ou material: da mesma forma, a expressão *documento audiovisual* foi em geral preferida às expressões *mídia audiovisual* e *material audiovisual*, embora a escolha tenha dependido do contexto. Para muitos, as expressões são intercambiáveis, mas há sutis diferenças em suas conotações. Além disso, *documento* é usado no sentido de um registro criado com intuito deliberado, **não** no sentido de um fato oposto a uma ficção.

Bibliotecas, arquivos e museus são referidos como instituições de **memória**, onde apropriado no texto.

Ao longo deste texto, muitas referências são feitas a várias organizações profissionais, associações internacionais e arquivos individuais. A maioria desses organismos possui portais na internet e muitos editam uma série de publicações, incluindo periódicos e boletins. É relativamente fácil associar-se a seus servidores de lista.

O Conselho Coordenador das Associações de Arquivos Audiovisuais (CCAAA, www.ccaaa.org) é o fórum das federações internacionais que têm relações formais com a UNESCO como organizações não governamentais, e fornece *links* para seus respectivos portais.

Sumário

Resumo executivo vii

Prefácio ix

Apresentação x

Capítulo 1: Introdução – Princípios Fundamentais 1

1.1 O que é filosofia? 1
1.2 Filosofia e princípios de arquivos audiovisuais 2
1.3 O estado atual da profissão de arquivista audiovisual 3
1.4 Principais questões atuais 4
1.5 Contexto histórico 6

Capítulo 2: Fundamentos e história 7

2.1 Pressupostos básicos 7
2.2 As profissões de memória 8
2.3 Valores 9
2.4 A arquivística audiovisual como profissão 10
2.5 A formação de arquivistas audiovisuais 13
2.6 Associações profissionais 15
2.7 Produtores e difusores 16
2.8 Cruzando o abismo 17
2.9 Reflexão 17

Capítulo 3: Definições, termos e conceitos 18

3.1 A importância da precisão 18
3.2 Terminologia e nomenclatura 18
3.3 Conceitos fundamentais 25

Capítulo 4: Os arquivos audiovisuais – tipologia e paradigma 31

4.1 Histórico 31
4.2 Escopo de atividades 33
4.3 Tipologia 34
4.4 Visão de mundo e paradigma 39
4.5 Principais perspectivas dos arquivos audiovisuais 42
4.6 Bases de apoio, representantes e defensores 48
4.7 Governança e autonomia 49

Capítulo 5: Preservação e acesso – características e conceitos 52

5.1 Princípios objetivos e subjetivos 52
5.2 Degradação, obsolescência e migração 54
5.3 Conteúdo, suporte, contexto e estrutura 56
5.4 Analógico e digital 59
5.5 Conceito de *obra* 61

Capítulo 6: Princípios de gestão 63
6.1 Introdução 63
6.2 Políticas 63
6.3 A constituição de acervos: seleção, incorporação, exclusão e descarte 64
6.4 Preservação, acesso e gestão de acervos 66
6.5 Documentação 68
6.6 Catalogação 69
6.7 Aspectos jurídicos 70
6.8 Nenhum arquivo é uma ilha 71
6.9 O "abismo digital" – uma expressão guarda-chuva 71
6.10 Impactos ambientais. 72

Capítulo 7: Ética e defesa de direitos 73
7.1 Códigos de ética 73
7.2 A ética na prática 73
7.3 Questões institucionais 74
7.4 Questões pessoais 77
7.5 Defesa de direitos 79
7.6 O poder 80

Capítulo 8: Conclusão 82

Bibliografia selecionada 83

Anexos 86
Anexo 1 – Quadro comparativo: arquivos audiovisuais, arquivos generalistas, bibliotecas e museus . . . 86
Anexo 2 – Relatório de reconstituição 87
Anexo 3 – Mudança e obsolescência de alguns formatos escolhidos 88

Índice 89

Grupo Internacional de Referência 90

Sobre o autor 90

Resumo executivo

Por que fazemos as coisas que fazemos e por que as fazemos da *maneira* que fazemos?

No campo da arquivística audiovisual, em que práticas e tecnologia estão em mudança, precisamos fazer constantemente essas perguntas. As filosofias guiam, conformam, questionam e desafiam o desenvolvimento da profissão e suas práticas por meio de revisão constante, mas também ao manter sob tensão os fatores temporários e fugazes que facilmente nos distraem.

Entre as maiores questões atuais estão a digitalização e a obsolescência dos formatos. A pergunta padrão – "você ainda não digitalizou seu acervo?" – ignora as complexidades envolvidas em um paradigma em mutação, que requer a expansão de habilidades, de tecnologia e de orçamentos, assim como exacerba as diferenças entre os arquivos que podem ou não se adaptar às mudanças. O desafio não é apenas migrar obras analógicas em perigo, mas manter-se em dia com a inundação das novas produções digitais – ao mesmo tempo preservando a tecnologia e as habilidades de uma era analógica que de alguma forma parece inesperadamente ressurgir.

A arquivística audiovisual é uma profissão com suas próprias características, não um subconjunto especializado de uma profissão existente. Ao desenvolver este tema, o livro documenta *como está a situação* mais do que inventa ou impõe teorias ou construções por analogia com outras profissões de memória. Procura ser mais *descritivo* do que *prescritivo*. Historicamente, o rótulo "arquivo" foi adotado não por deferência para com o campo da ciência arquivística, mas por razões bastante pragmáticas: o termo sugeria confiabilidade e solidez.

A definição clara de termos e conceitos é fundamental em tudo. Termos como *filme*, *teipe*, *registro*, *digital* e *analógico* têm significados precisos e ao mesmo tempo muitas nuances. Os arquivos audiovisuais possuem grande variedade de descritores organizacionais, nomes institucionais que são marcas que descrevem e posicionam a organização, e ainda evocam qualidades e valores intangíveis. Conceitos mais amplos como *patrimônio audiovisual*, *documento audiovisual*, *arquivo audiovisual* e *arquivista audiovisual* são ideias definidoras que merecem profunda discussão. Por suas características, os documentos audiovisuais não são percebidos diretamente – precisam ser mediados por um aparato tecnológico e seu conteúdo tem uma duração linear: é percebido no tempo.

Preservação é um termo muitas vezes usado equivocadamente. Na profissão, é um conceito preciso e fundamental: *a totalidade das atividades necessárias para assegurar o acesso permanente – para sempre – a um documento audiovisual em sua máxima integridade*. Não é um processo fechado. No contexto digital, mais do que nunca, é uma tarefa de manutenção que jamais termina. Um documento nunca *está* preservado – mas está sempre *em preservação*. Contudo, a preservação nunca é um fim em si: sem o objetivo do *acesso*, ela não faria sentido.

A arquivística audiovisual não tem um início formal. Ela emergiu de ambientes organizacionais difusos. Apenas na década de 1930 ela começa a tomar uma forma reconhecível e desenvolver grupos internacionais. O panorama atual abarca uma variedade de entidades sem fins lucrativos e com fins lucrativos, com vários graus de independência institucional. Inclui organismos governamentais e semigovernamentais, unidades de organizações de radiodifusão, companhias produtoras e universidades, arquivos comunitários e virtuais. Alguns trabalham com temas e campos altamente especializados; alguns se especializam em uma mídia em particular; alguns têm uma vasta abrangência nacional que abarca todo o espectro audiovisual da televisão, cinema, rádio, sons gravados, mídias *online* e computadorizadas.

Todas as instituições e profissões de memória possuem um paradigma – uma visão de mundo que exercem em relação ao material que lhes interessa. Isso lhes permite selecionar, descrever, organizar

e dar acesso ao material de formas significativas: por exemplo, como informação, registro, história ou arte. Essas visões de mundo não são determinadas essencialmente pelo formato físico ou digital do material: as instituições de memória em geram coletam tanto formatos em papel quanto digitais ou audiovisuais. Por suas características, os *arquivos audiovisuais* percebem obras como filmes, programas de televisão, canções e sinfonias holisticamente *em suas próprias naturezas* – não sobretudo como informação, arte ou registro, mas simultaneamente como *todas* essas coisas.

Desde sua invenção e comercialização na década de 1880, as mídias audiovisuais estiveram em contínua evolução, da qual os presentes formatos e tecnologia digitais são a mais recente manifestação. Para preservar os acervos e torná-los acessíveis, os arquivos audiovisuais precisam conservar formatos e tecnologia obsoletos, se manter em dia com a nova tecnologia e reter as habilidades relevantes para a operação de ambas. O conteúdo migra para novos formatos para que o acesso seja garantido, mas os suportes mais antigos precisam ser conservados por seus valores de artefato e de informação. A ligação entre o conteúdo e o suporte (original) pode ser muito significativa.

Os formatos digitais não estão simplesmente substituindo os formatos analógicos. A equação é mais complexa e ambos precisam ter um futuro. Todas as previsões tecnológicas devem ser encaradas com ceticismo: o único guia seguro é a experiência acumulada. É improvável que exista algum formato "definitivo".

O gerenciamento de acervos apoia-se no conceito de *obra*, a entidade intelectual individual que é a base dos sistemas de catalogação e de controle de acervo. Esse também é um conceito básico das leis de direitos autorais e patentes, que determinam a maneira pela qual os arquivos audiovisuais podem permitir o acesso a suas coleções. Essa abordagem serve às necessidades dos usuários e às práticas de gestão. A gestão dos acervos abarca um leque de disciplinas práticas, que incluem a manutenção cuidadosa, a migração de conteúdos prioritários, a documentação e a catalogação.

Os arquivos audiovisuais necessitam de políticas claras e publicamente declaradas que regulamentem o desenvolvimento, a preservação, o acesso e a gestão dos acervos. Elas são a "regra de lei" sobre a qual o arquivo funciona e deveriam ser formuladas de acordo com a missão do arquivo e com pontos de referência externa relevantes, como os estabelecidos pela UNESCO e pelas federações internacionais de arquivos audiovisuais.

Como em outras profissões de memória, a adesão a códigos de ética profissional são a marca de uma profissão habilitada que persegue uma vocação. Uma consciência bem desenvolvida é necessária para lidar com conflitos de interesse potenciais e outros dilemas que possam surgir.

Dada sua importância central na história da humanidade, seria de se esperar que a tarefa de preservar a memória audiovisual do mundo tivesse um perfil e uma base de recursos efetivamente sólida. Não é o que acontece. O número de pessoas envolvidas na tarefa em todo o mundo dificilmente chega a cinco dígitos. Essa comunidade pequena, dedicada e tenaz, ainda largamente desconhecida e desprestigiada, carrega uma enorme responsabilidade. Como profissão, embora pouco reflitam sobre o assunto, os arquivistas audiovisuais possuem um grande poder. Como eles o usam será determinante do que a posteridade conhecerá sobre a era atual.

Prefácio

O patrimônio audiovisual abrange uma parte grande de nossa herança cultural. Os registros das culturas dos séculos XX e XXI em todo mundo são captados em suas múltiplas formas – de filmes e programas de rádio e de televisão a gravações de áudio e vídeo. Sons e imagens podem transcender fronteiras locais e barreiras linguísticas, de forma a tornar esse patrimônio um complemento essencial de arquivos e documentos tradicionais. A proximidade e a imersão oferecidas pelos materiais audiovisuais também os fazem indispensáveis no ensino da história. Por essas razões, a salvaguarda e a preservação do patrimônio audiovisual é de vital importância.

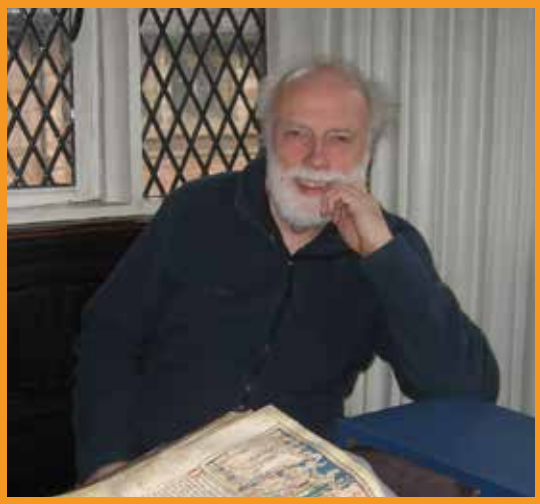
Publicado pelo Programa Memória do Mundo da UNESCO, esta terceira edição de *Arquivística audiovisual: filosofia e princípios* fornece a fundamentação e a base teórica da arquivística audiovisual e foi atualizada de forma a refletir as realidades contemporâneas enfrentadas pelos profissionais da área.

A arquivística audiovisual é um campo amplamente reconhecido entre as instituições de memória, indústria e universidade, e tem um vasto leque de políticas que regulamentam o desenvolvimento dos acervos, a preservação e o acesso. O volume crescente de documentos audiovisuais e a rápida obsolescência das tecnologias usadas para criá-los colocam, porém, enormes desafios para os arquivos e arquivistas audiovisuais. A terceira edição de *Arquivística audiovisual* aborda esses desafios e examina questões levantadas pela migração de imagens e sons do analógico para o digital além de conceitos mais amplos de preservação e acesso.

Em consonância com o *Draft Recommendation concerning the Preservation of, and Access to, Documentary Heritage including in Digital Form* (Projeto de Recomendação sobre Preservação e Acesso ao Patrimônio Documental, inclusive em Forma Digital), de 2015, da UNESCO, o Programa Memória do Mundo almeja proteger a memória coletiva documentada dos povos do mundo e torná-la acessível para todos. É minha esperança que esta publicação sirva como repositório da sabedoria e do conhecimento dos profissionais de arquivos audiovisuais e como recurso em seu trabalho para preservar essa rica herança cultural em benefícios das atuais e futuras gerações.

Gwang-Jo Kim
Diretor
UNESCO Bangkok

Apresentação



◊O autor © *UNESCO*

"Filosofia", de acordo com *The Concise Oxford Dictionary*, é "o amor pela sabedoria e pelo conhecimento, especialmente o que trata da realidade última, ou das causas mais gerais e os princípios das coisas". A exemplo de outros aspectos do trabalho de coleta e preservação da memória da humanidade, a arquivística tem, em sua base, certas "causas e princípios gerais". Para expô-los ao exame e ao reconhecimento geral, eles precisam ser convenientemente codificados.

Responder a essa necessidade foi a motivação da primeira edição desta publicação em 1998, oriunda de discussões da Rede de Interesses em Filosofia Arquivística Audiovisual (*Audiovisual Archiving Philosophy Interest Network* – AVAPIN). As reações àquela publicação estimularam uma segunda edição, ampliada, em 2004. Esta versão em português da terceira edição original em inglês é sua sucessora, extensamente revisada e aumentada, sintonizada com as realidades contemporâneas da arquivística audiovisual e aprimorada com as reflexões e experiências de um Grupo Internacional de Referência formado por especialistas, muitos dos quais já trabalharam na tradução da segunda edição do inglês para versões publicadas em francês, espanhol, persa, alemão, japonês, macedônio e português.

Nas duas últimas décadas, o campo da arquivística audiovisual transformou-se em uma profissão que tem hoje mais confiança em sua identidade. Tornou-se amplamente reconhecida entre as instituições de memória, as indústrias audiovisuais e de informação, e as universidades, onde é agora foco de vários cursos de pós-graduação e graduação em todo o mundo. Ao mesmo tempo, a emergência da tecnologia digital deu origem a um novo paradigma e a uma nova complexidade na área da arquivística, à medida que velhas certezas e hipóteses cederam lugar a novas realidades.

Quero agradecer aos membros do Grupo Internacional de Referência por seu árduo trabalho de refinar e debater o conteúdo deste livro. Eles contribuíram com um amplo conjunto de respostas profissionais e institucionais para a tarefa, bem como com suas conexões às várias federações do Conselho Coordenador das Associações de Arquivos Audiovisuais (CCAAA). Quero também agradecer aos antigos e atuais colegas da UNESCO, incluindo Joie Springer, Iskra Panevska e Misako Ito. Sem o apoio da UNESCO, esta publicação nunca teria acontecido. Finalmente, expresso meu agradecimento a inúmeros colegas em todo o mundo – alguns deles mencionados nas edições anteriores – que, ao longo dos anos, com seus conselhos e reações enriqueceram este livro em seus vários aparecimentos.

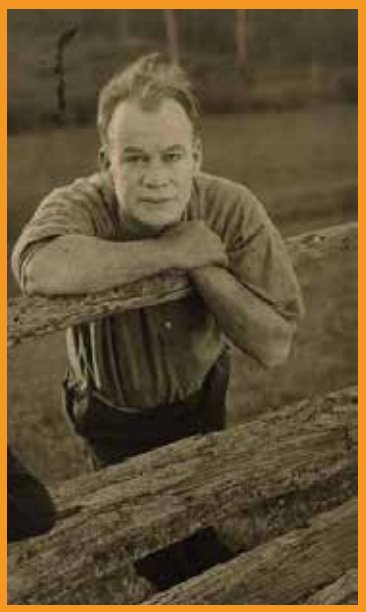
Como comentei em edições prévias, há uma sensação de que um trabalho como este nunca está acabado, especialmente em uma profissão tão dinâmica. Comentários e reações sempre serão bem-vindos. Todas as opiniões, erros e omissões do texto são, claro, minhas.

Endereço de contato:

Ray Edmondson
Archive Associates Pty. Ltd.
100 Learmonth Drive
Canberra ACT 2902 Australia
Fax: 61 2 6231 6699
Cel: 61 413 48 68 49
E-mail: ray@archival.com.au

Capítulo 1: Introdução – Princípios Fundamentais

1.1 O que é filosofia?



◊ Fotografia do filme australiano desaparecido *Joe* (1923) © *National Film and Sound Archive*

1.1.1 Toda atividade humana baseia-se em valores, crenças ou no conhecimento de certas verdades, ainda que estas sejam percebidas instintivamente e não verbalizadas ("se não respirar, eu sufoco"). Da mesma forma, todas as sociedades funcionam porque existem valores compartilhados e regras aplicadas em comum, frequentemente expressas em fórmulas escritas, como leis e constituições. Essas, por sua vez, fundamentam-se em valores que, independentemente de estarem ou não expressos nesses textos, constituem sua base, bem como a base de sua aplicação.

1.1.2 A filosofia coloca a problemática dos valores e crenças em um patamar mais elevado ao fazer perguntas do tipo "por quê?", "quais os princípios fundamentais e a natureza de...?", "o que é esse todo do qual eu vejo apenas uma parte?", e de propor respostas que se articulam em um sistema lógico ou em uma determinada visão de mundo. As religiões, os sistemas políticos e a jurisprudência são expressões de filosofias. Também o são os campos de atividades que habitualmente chamamos de "profissões" – a prática da medicina, por exemplo, tem uma base filosófica que reconhece a superioridade da vida e o bem-estar do indivíduo como um estado normal e desejável.

1.1.3 As filosofias têm força porque as teorias, as visões de mundo e os quadros de referência que elas criam são base de ações, decisões, estruturas e relações. Os arquivistas audiovisuais, assim como os bibliotecários, os museólogos e outros profissionais da memória, exercem um tipo particular de poder sobre a sobrevivência, o acesso e a interpretação da memória cultural do mundo (estudaremos isso no Capítulo 7). Compreender as teorias, os princípios, postulados e realidades que influenciam seu trabalho tem, portanto, importância não somente para os próprios arquivistas, mas também para toda a sociedade.

1.1.4 A teorização é uma ferramenta para explorar e entender um domínio profissional e esse objetivo é o propósito deste texto. A hipótese inicial é que os arquivistas audiovisuais *precisam* entender e refletir sobre os fundamentos filosóficos de sua profissão para exercer seus poderes com maior responsabilidade, estar abertos à discussão e ao debate em defesa de seus princípios e práticas, e ao mesmo tempo evitar a tentação de se esconder atrás de dogmas rígidos. De outra forma, a ação nos arquivos corre o risco de ser arbitrária e inconsistente, baseada em intuições não verificadas e em políticas caprichosas. Tais arquivos não teriam condições de garantir confiabilidade, previsibilidade e seriedade.[1]

1.1.5 Assim, poderíamos expressar nossa investigação sob a forma de duas perguntas: "por que fazemos as coisas que fazemos?", e "por que fazemos as coisas da maneira que as fazemos?". Precisamos constantemente fazer essas perguntas em um contexto de práticas, tecnologias e políticas em mutação. As filosofias guiam, conformam, questionam e desafiam o desenvolvimento de nossa profissão e de nossa prática por meio de constante revisão, mas também mantendo sob tensão os fatores provisórios e fugazes que de forma excessivamente fácil nos preocupam.[2]

1 A expressão *arquivo audiovisual* como definição de um campo de atividade será discutido no Capítulo 3, juntamente com outras terminologias usadas neste texto.

2 "Nossas conversas sobre arquivos padecem de um excesso de praticidade. Na maior parte, os arquivos de imagem em movimento existem em uma espécie de vácuo teleológico. É bom que existamos, mas deveríamos examinar com cuidadosa reflexão por que existimos... Considerar ativamente as razões de nossa existência também é perguntar: podemos, como arquivistas, demonstrar um programa que desejaríamos tornar real?". Rick Prelinger em intervenção no Congresso da FIAF, em Sydney, em abril de 2015.

1.2 Filosofia e princípios de arquivos audiovisuais

1.2.1 Foi durante a década de 1990 que, por diversos motivos, o desenvolvimento de uma base teórica codificada para a profissão tornou-se finalmente uma preocupação. Em primeiro lugar porque a importância óbvia e crescente da mídia audiovisual como parte integrante da memória do mundo provocou uma rápida expansão da atividade arquivística, sobretudo em contextos comerciais e semicomerciais além do âmbito dos tradicionais arquivos institucionais. Grandes somas de recursos foram gastas, mas talvez nem sempre tenham sido obtidos os melhores resultados devido à ausência de normas profissionais definidas e reconhecidas. Décadas de experiência prática acumulada em arquivos audiovisuais forneciam agora uma base sobre a qual firmar mais solidamente – por meio da codificação dessa experiência – as possibilidades de maximizar os ganhos potenciais e os inconvenientes de perder oportunidades.

1.2.2 Em segundo lugar, os profissionais de arquivos audiovisuais por muito tempo careceram de uma identidade clara e de reconhecimento profissional entre as profissões de memória, o governo, as indústrias audiovisuais e a comunidade em geral. Careciam também de um vital quadro de referências crítico para obter aquele reconhecimento: uma síntese teórica definindo valores, éticas, princípios e percepções inerentes a seu campo de atividades. Isso os tornava intelectual e estrategicamente vulneráveis, além de prejudicar a imagem pública e o *status* da profissão, que resultavam da aparente ausência de fundamentos. Ainda que várias associações de arquivos audiovisuais[3], bem como arquivos isolados, tivessem desenvolvido políticas, regras e procedimentos, tradicionalmente tinha-se pouco tempo para retroceder e refletir sobre a teoria em que se baseavam. O surgimento de organizações[4] com o objetivo de atender essas necessidades profissionais e individuais foi um sinal de mudança.

◊ Em más condições de armazenamento, a deterioração está sempre próxima. © *Maria Teresa Ortiz Arellano.*

1.2.3 Em terceiro lugar, a falta de padrões e de cursos de treinamento formal para profissionais práticos emergiu como uma questão significativa e estimulou a UNESCO a iniciar processos que resultaram em publicações[5] sobre a função e a situação legal dos arquivos audiovisuais, e no

3 Neste documento, os termos *associações* e *federações* em geral se referem às organizações representadas no CCAAA, que operam exclusivamente no espectro audiovisual – Associação Internacional de Arquivos Sonoros e Audiovisuais (IASA), Federação Internacional de Arquivos de Televisão (FIAT), Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF), Associação de Arquivistas de Imagens em Movimento (AMIA), Associação de Arquivos Audiovisuais do Sudeste da Ásia e do Pacífico (SEAPAVAA), Associação de Coleções de Sons Gravados (ARSC) e Federação de Bibliotecas Audiovisuais Comerciais (Focal International). Quando o contexto indicar, incluem também os comitês relevantes da Federação Internacional de Associações de Bibliotecas (IFLA) e do Conselho Internacional de Arquivos (ICA).

4 Como a AMIA, IASA, SEAPAVAA e a Sociedade de Arquivistas de Filmes das Filipinas (SOFIA).

5 As publicações são *Curriculum development for the training of personnel in moving image and recorded sound arquives* (Desenvolvimento de programas para o treinamento de pessoal em arquivos de som e de imagens em movimento), de 1990, e *Legal questions facing audiovisual archives* (Questões legais enfrentadas pelos arquivos audiovisuais), de 1991.

desenvolvimento de programas de formação de quadros. Tais cursos[6], à medida que surgiam, necessitavam de textos e quadros de referência teóricos, assim como de formas de ensinar atividades práticas. Diversos programas desse tipo se encontram em funcionamento atualmente.

1.2.4 Em quarto lugar, as rápidas mudanças tecnológicas desafiaram velhos postulados à medida que se abriam as então chamadas "autopistas de informação". Os arquivos de "múltiplas mídias"[7] cada vez mais aumentam de número e às vezes substituem os antigos arquivos de filmes, de televisão e de sons gravados, ao mesmo tempo que diversificam suas formas de organização e prioridades.

1.2.5 Esta preocupação cristalizou-se, entre outras formas, na instalação da AVAPIN, no início de 1993, bem como em uma maior visibilidade de discussões teóricas e filosóficas na literatura profissional. Embora os primeiros arquivos audiovisuais tenham surgido há cerca de um século, e se possa dizer que a atividade desenvolveu consciência profissional a partir da década de 1930, seu crescimento com continuidade é essencialmente um fenômeno da segunda metade do século XX. É, portanto, um campo novo que se desenvolve com rapidez e que possui recursos e competências desigualmente distribuídos pelo planeta.

1.2.6 A visão das gerações pioneiras que estabeleceram os conceitos diferenciados de arquivo de filmes, de televisão e de som enriqueceu-se, modificou-se e foi testada pelo tempo e pelas experiências, pelas tentativas e pelos erros. Os arquivistas audiovisuais de hoje formam um círculo muito mais amplo, ainda pioneiro, mas que enfrenta tarefas mais complexas, com novas e crescentes necessidades colocadas pelo momento e pelas circunstâncias. O desafio é ir ao encontro dessas necessidades em um ambiente audiovisual profundamente modificado e em constante transformação à medida que avançamos pelo século XXI.

1.3 O estado atual da profissão de arquivista audiovisual

1.3.1 Diante das necessidades que rapidamente se ampliam, as federações (muitas das quais hoje possuem comissões de formação) e o CCAAA esforçam-se no desenvolvimento de políticas, orientações e na organização de diferentes modalidades de oficinas e seminários para arquivos isolados ou grupos de arquivos em todo o mundo. As maiores dificuldades são o custo e a disponibilidade de profissionais qualificados e experientes que possam ser liberados pelas instituições em que trabalham pelos períodos de tempo necessários.

1.3.2 Embora atualmente seja mais visível, a arquivística audiovisual ainda está em consolidação como disciplina acadêmica. Programas de pós-graduação específicos ainda são poucos, mas em número crescente. Habitualmente envolvem um ou dois anos de dedicação em tempo integral, ou equivalente, seguidos de estágios práticos. Eles têm sido complementados por módulos de treinamento *online*, como os disponibilizados pela AMIA em 2015. A arquivística audiovisual tem se apresentado também como tema ou opção em um número cada vez maior de cursos mais amplos de ciência arquivística e de biblioteconomia.

1.3.3 As federações ainda enfrentam a difícil, mas inevitável, questão da exigência de graduação formal para os arquivistas audiovisuais. Ainda que pareça improvável que seja resolvida em curto prazo, a etapa é tão necessária nesse campo quanto o foi no de outras profissões.

6 A FIAF foi pioneira, em 1973, na criação de cursos e seminários intensivos, estilo "escola de verão" internacional, que continuam a funcionar. Oficinas e seminários curtos organizados pela federação ou por arquivos isolados surgiram pelo mundo, como o Seminário Internacional sobre Arquivos Audiovisuais e Sonoros, realizado sob os auspícios da FIAT no México, em 2001. No momento em que escreve, o autor tem conhecimento de programas permanentes de pós-graduação em arquivística audiovisual oferecidos pela *L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation* no *George Eastman Museum*, curso de Arquivística e Preservação de Imagens em Movimento (MIAP) da *New York University*, programa de graduação em Documentário e Arquivística Fílmica da *Tainan National University of the Arts*, mestrado em Preservação e Apresentação de Imagens em Movimento da *University of Amsterdam*, e certificado de graduação em Arquivística Audiovisual da *Charles Sturt University*, este último oferecido por meio de educação a distância, pela internet.

7 Usa-se a expressão *múltiplas mídias* para evitar confusão com *multimídia*, que habitualmente significa uma mistura de sons, imagens em movimento, textos e gráficos procedentes de uma fonte digital.

1.3.4 A literatura específica, que inclui manuais práticos, rigorosos estudos de caso, teses de doutorado e uma série de recursos técnicos, é considerável e não para de crescer. Pode-se tomar conhecimento da existência desses materiais e obter parte deles por meio de pesquisa e busca nos portais das federações do CCAAA na internet, entre outros. Contudo, a escassez de materiais em outras línguas que não o inglês continua sendo uma séria limitação – na América Latina de fala hispânica e portuguesa, por exemplo, os arquivistas precisam pressionar autores e editoras para conseguir traduções.

1.4 Principais questões atuais

1.4.1 Na maioria dos países – embora talvez não em todos – não é mais necessário argumentar que as imagens em movimento e os sons gravados merecem ser preservados e exigem uma correta administração para que sobrevivam. Este princípio recebe pelo menos apoio verbal, ainda que as verbas não venham junto com o apoio. Sem diminuir a realidade desta última circunstância, vale anotar desde o princípio algumas questões. Muitas serão analisadas posteriormente em seus contextos, mas estão agrupadas abaixo de forma sumária, sem nenhuma ordem específica, por uma questão de relevância e por conveniência.

1.4.2 **Digitalização:** "você ainda não digitalizou seu acervo?" é a pergunta simplista feita sistematicamente a arquivistas, ao que parece, por políticos, administradores e supervisores de orçamento dos arquivos. A pergunta e seus pressupostos são muito reveladores de desinformação, contudo a abrangência da tecnologia digital reconfigurou profundamente o paradigma da arquivística audiovisual, exigindo não apenas a expansão de habilidades e tecnologias como também exacerbando a divisão entre os arquivos que podem e os que não podem se adaptar às mudanças. A pergunta ignora também uma questão maior: a digitalização de materiais analógicos é uma coisa, mas a administração das obras audiovisuais produzidas digitalmente é outra. Quando digitalizamos materiais analógicos, a opção de voltar ao formato original e repetir o processo se mantém. Para as obras produzidas digitalmente, não há tal opção. Se não conseguimos acessá-las, elas podem rapidamente se perder.

1.4.3 **Obsolescência e "formatos tradicionais":** o corolário da digitalização é o dilema da obsolescência cada vez mais rápida dos formatos, com os arquivos precisando lidar com os mistérios da preservação digital, por um lado, e, por outro, com a necessidade de continuar preservando e atendendo às demandas de acesso aos "formatos tradicionais", mais antigos, à medida que as opções tecnológicas diminuem.

1.4.4 **Valor de artefato:** as cópias de filmes, os discos de laca, de vinil e outros suportes anteriormente encarados e administrados como bens de consumo substituíveis e descartáveis são agora percebidos como artefatos que exigem abordagens e manuseios muito diferentes. Essa mudança de percepção deu um novo *status* a, por exemplo, cópias em nitrato sobreviventes e ao conjunto de normas relativas a padrões de projeção, competências e habilidades. Muito rapidamente, à medida que os cinemas migram para sistemas digitais, testemunhar a projeção de cópias em película torna-se uma experiência arquivística especializada.

1.4.5 **Países em desenvolvimento:** tradicionalmente, a arquivística audiovisual obedeceu a uma pauta basicamente euro-americana que dava pouca atenção às realidades dos países em desenvolvimento. Instalações, padrões e competências disponíveis no hemisfério norte podem simplesmente não existir no hemisfério sul, onde soluções mais simples, baratas e sustentáveis precisam ser encontradas. Atravessar esse abismo e compartilhar recursos, habilidades e descobertas são desafios importantes para a profissão. Padrões, regras e recomendações desenvolvidas na Europa e na América do Norte são relevantes para outros países e, quando possível, são adotadas por eles; mas, assim como na literatura profissional, a língua é um problema. A menos que sejam traduzidas, elas não podem ser utilizadas.

1.4.6 **Regionalização e proliferação:** um número crescente de federações regionais reúne-se às antigas federações internacionais, o que pode ser sinal de um importante redirecionamento de papéis e

prioridades. Além disso, novos eventos relacionados com arquivos – como festivais de filmes silenciosos – aumentam a complexidade do campo e de suas possibilidades.

◊ Armazenamento desorganizado
© *Fabricia Malan*

1.4.7 **Comercialização e acesso:** prover acesso, em suas múltiplas formas analógicas e digitais, é a prova visível – e muitas vezes a justificativa política – da manutenção de recursos públicos para os arquivos audiovisuais. É também a razão de ser do arquivo, e o *status* da profissão depende em grande medida de quão bem o acesso é propiciado. A pressão para que os arquivos gerem receitas, que tenham consciência de sua imagem e a introdução de estratégias de cobrança de serviços são sintomas de um tempo em que se espera que a preservação do patrimônio cada vez mais pague suas próprias despesas. As tendências e imperativos do mercado colocam novos desafios éticos e de gestão. O "valor de uso" das coleções é um componente a ser levado em conta no desenvolvimento de uma visão sustentável.

1.4.8 **Estatutos:** diferentemente de outras importantes instituições de memória, muitos dos arquivos audiovisuais do mundo carecem de uma base legal, estatutos, decretos de criação ou documentos equivalentes que definam seu papel, sua segurança e sua missão. Consequentemente, eles são vulneráveis a desafios e mudanças, e sua permanência pode ser ilusória. Isso enfatiza a necessidade de se conseguirem decretos, leis e políticas de longo prazo apropriadas, que sustentem essas instituições. No processo, os instrumentos normativos da UNESCO podem ser usados como efetivos pontos de referência internacionais.

1.4.9 **Desafios éticos:** em tudo – da política de acesso à possibilidade de mudar a história pela manipulação digital – o arquivista audiovisual enfrenta um leque cada vez maior de dilemas e pressões éticas.

1.4.10 **A internet** reconfigurou os serviços de acesso e pesquisa. Juntamente com as maiores possibilidades que oferece, ela traz consigo suas próprias questões éticas, práticas e de apresentação. Pesquisadores que antigamente escarafunchavam pacientemente catálogos em fichas ou impressos, agora querem encontrar tudo na rede – se não está lá, pode-se facilmente deduzir que não existe! A internet torna possível novas formas de criação, troca, armazenamento e acumulação de conteúdos digitais. O *mashup* criativo é um exemplo: trata-se de uma nova obra. Ou não?

1.4.11 **Propriedade intelectual:** as novas tecnologias e suas variadas formas de distribuição e acesso criaram novas oportunidades comerciais para velhas imagens em movimento e sons. O direito público ao acesso livre se retrai à medida que restrições legais se tornam mais amplas e complexas, e os governos, ante a pressão das empresas, aumentam o tempo de duração do controle do direito autoral. Observa-se também um aumento paralelo na pirataria de imagens e sons. Os arquivos devem ter o direito de preservar uma obra audiovisual mesmo contra a vontade do detentor do direito autoral, com base em que ela é parte da memória pública? Ou, ainda, obras que estão evidentemente em domínio público ou sob *Creative Commons* devem ser priorizadas para digitalização de forma a se tornarem rapidamente acessíveis?

1.4.12 **Obras órfãs** são filmes, programas ou gravações – e há milhões delas – que, por motivos variados, situam-se fora do círculo do claro direito de propriedade intelectual. Embora em algum momento elas tenham sido registradas, os detentores de direito agora são indeterminados ou não podem ser contatados. À primeira vista, embora tais obras não possam legalmente ser usadas ou exploradas, a legislação de muitos países está tratando das questões que elas colocam. Essas obras também precisam ser preservadas em arquivos – e o objetivo da preservação é o acesso. Os arquivos precisam lidar com as dimensões morais, bem como com as legais, dessas questões.

1.4.13 **Preservar a tecnologia e as habilidades:** a história das mídias audiovisuais é contada parcialmente por meio de sua tecnologia, e cabe aos arquivos preservar o bastante dela – ou preservar suficiente documentação sobre ela – para assegurar que a história possa ser contada às novas gerações. Aliada a isso existe a necessidade prática, que varia de arquivo para arquivo, de manter em funcionamento velhas tecnologias e as habilidades a elas associadas. A experiência (por exemplo) de ouvir um fonógrafo ou gramofone acústico, ou assistir à projeção de uma cópia em película[8], ao invés de um substituto digital, é um aspecto válido do acesso público.

1.5 Contexto histórico

1.5.1 Os conceitos de *biblioteca*, *arquivo* e *museu* foram herdados da Antiguidade. O desejo de acumular e transmitir a memória de uma geração para outra cresceu ao longo da história humana e é próprio dela. O século XX caracterizou-se por novas formas técnicas de memória: a gravação sonora e a imagem em movimento. Sua preservação e acesso dependem de uma nova disciplina, síntese das três tradições mencionadas e das instituições que a praticam. Isso é história contemporânea: a filosofia e os princípios *da* arquivística audiovisual, da guarda e conservação desse novo tipo de memória emanam daqueles fundamentos. A filosofia *praticada* na arquivística audiovisual – o que é feito ou não, e por que – é consequência daqueles princípios e valores fundadores.

1.5.2 Este documento pode ser encarado como uma contribuição a um vasto e respeitável corpo de escritos, discussões e debates sobre a filosofia, os princípios e as práticas das profissões de memória, e sobre o papel e a responsabilidade de arquivos, bibliotecas e museus na sociedade. Parte das intenções do autor estará realizada se o texto for útil para introduzir o leitor a esse vasto universo.

1.5.3 Os próximos capítulos exploram os valores e princípios e, depois, a definição de conceitos e da terminologia da arquivística audiovisual. Em seguida, discute-se sua aplicação em contextos de organizações e em relação à natureza das mídias audiovisuais. Finalmente, consideram-se as bases ética e de defesa do campo, tanto a nível pessoal quanto institucional.

1.5.4 A discussão, contudo, não tem uma postura distante e fria. Paixão, poder e política são tão inseparáveis da arquivística audiovisual quanto de outras disciplinas mais tradicionais. O desejo de proteger a memória coexiste com o desejo de destruí-la. Já foi dito que "ninguém e nenhuma força poderão abolir a memória".[9] Contudo, a história mostrou – e nunca mais dramaticamente do que nos últimos cem anos – que a memória pode ser distorcida e manipulada e que seus suportes são tragicamente vulneráveis à negligência e à destruição proposital.

1.5.5 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, sobre a memória. A democratização efetiva se mede sempre por este critério essencial: a participação e o acesso ao arquivo, à sua constituição e à sua interpretação".[10]

8 Existem poucos lugares no mundo onde cópias em nitrato podem ser projetadas publicamente com segurança, e eles invariavelmente são em arquivos. Tais cópias têm pelo menos 60 anos e, como encolhem lentamente, a possibilidade de sua projeção declina. Contudo, ver a "coisa real", enquanto for viável, em vez de assistir a uma cópia posterior, é o equivalente arquivístico de uma apresentação ao vivo ou da exposição cuidadosa do artefato precioso de um museu. Trata-se de uma forma válida de acesso público a uma memória em vias de desaparecimento. Como testemunha de projeções de nitratos, o autor pode atestar que a imagem na tela tem uma qualidade que não pode ser replicada com exatidão em cópias posteriores porque a tecnologia original – tal como o processo Technicolor por transferência de pigmentos (*dye transfer*) – não sobreviveu muito à Era Nitrato, e as características ópticas do filme em nitrato e em acetato são diferentes.

9 "O fogo não pode matar os livros. As pessoas morrem, mas os livros nunca morrem. Ninguém e nenhuma força poderão abolir a memória. [...] Nesta guerra, sabemos, os livros são armas. Parte de nossa dedicação é sempre mantê-los como armas usadas em defesa da liberdade do homem". Franklin Delano Roosevelt, *Message to the booksellers of America* (Mensagem aos livreiros da América), 6 de maio de 1942.

10 DERRIDA, Jacques. *Archive fever:* a Freudian impression. University of Chicago Press, 1996, p. 4, n. 1.

Capítulo 2: Fundamentos e história

◊ Moderno depósito de filmes e instalações de conservação © *George Eastman Museum*

2.1 Pressupostos básicos

2.1.1 Este documento baseia-se necessariamente em determinados pressupostos que precisam desde já ficar evidentes.

2.1.2 Ele tenta sintetizar os pontos de vista de profissionais que falam em seu próprio nome e não como representantes oficiais de instituições ou federações (o que teria exigido uma abordagem diferente e muito mais complexa). Em consequência, ele não representa uma posição "oficial", salvo se alguma organização o adotar explicitamente como tal.

2.1.3 O documento adota a postura da UNESCO que considera a arquivística audiovisual como um campo específico, no qual operam várias federações e diversos tipos de instituições de arquivo, e que pode ser encarado como uma área profissional única com pluralidade e diversidade internas (outros pontos de vista, reconhecemos, enxergam, por exemplo, os arquivos de filme, de televisão e de som como campos tradicionalmente separados).

2.1.4 Independentemente do atual grau de seu reconhecimento acadêmico ou oficial efetivo, a arquivística audiovisual será tratada aqui como uma profissão com seus próprios direitos. Ou seja, *não será encarada como um subconjunto especializado de alguma outra profissão existente* como, por exemplo, a biblioteconomia ou a museologia – também profissões de memória da ciência arquivística –, embora estreitamente relacionada a elas. Sobre isso falaremos na seção 2.4.

2.1.5 As mencionadas federações são fóruns apropriados para a discussão e o posterior desenvolvimento da filosofia e dos princípios da arquivística audiovisual. Contudo, sabemos que muitos arquivos e arquivistas audiovisuais, por diversas razões, não pertencem a nenhuma dessas associações. Este documento tem a mesma relevância para tais instituições e profissionais, e suas opiniões também devem ser levadas em conta.

2.1.6 O debate sobre teoria e princípios da arquivística audiovisual acontece em um momento em que o panorama mundial, em constante mudança, obriga as federações, antigas e novas, a permanentes adaptações. As mudanças, como não poderia deixar de acontecer, colocam em xeque tanto os princípios quanto a prática.

2.1.7 A intenção é, na medida do possível, documentar o *que existe* mais do que inventar ou impor teorias e modelos: ser mais descritivo do que prescritivo.[11] A filosofia da arquivística audiovisual pode ter muito em comum com as outras profissões de memória, mas é lógico que *emane da*

11 Ao estabelecer, mais adiante, princípios éticos, passei da descrição para juízo de valores sobre comportamentos desejáveis, embora baseado na abordagem descritiva seguida no conjunto do documento.

natureza dos documentos audiovisuais mais do que de uma analogia automática com aquelas outras profissões.[12] Seguindo o mesmo raciocínio, os documentos audiovisuais merecem ser descritos em termos *do que são* e não *do que não são*. Expressões tradicionais como "não livros", "não texto" ou "materiais especiais" – comuns na linguagem daquelas profissões – são inapropriados. Não seria igualmente lógico descrever livros ou arquivos de correspondência como materiais "não audiovisuais"? Não há lógica na implicação de que um tipo de documento é "normal" ou "padrão" e que tudo o mais, definido em relação a ele, tem uma posição hierárquica inferior.

2.1.8 A arquivística audiovisual é um campo que tem sua própria terminologia e seus próprios glossários (isso é tratado no Capítulo 3). O jargão audiovisual é um vocabulário dinâmico que se modifica no tempo e com as mudanças da área. Palavras como *filme*, *cinema*, *audiovisual*, *programa*, *registro* e *digital* podem ter uma ampla gama de significados e conotações de nuances diferentes em função do contexto e do país.

2.2 As profissões de memória

2.2.1 A arquivística audiovisual é uma das profissões de memória. A nomenclatura difere de um país para outro, mas, de maneira geral, essas profissões incluem:

- a biblioteconomia;
- a arquivística;
- a conservação de materiais;
- a documentação;
- a ciência da informação; e
- a museologia, a curadoria de arte e seus subconjuntos.

Essa lista não é exaustiva!

Conceitos-padrão

2.2.2 Os conceitos-padrão tendem à simplificação. Nesse sentido, o *arquivista* é a pessoa que cuida de arquivos e localiza papéis ou registros. O *bibliotecário* é a pessoa que fica atrás de um balcão de empréstimo e organiza livros em prateleiras. O *arquivista de som* ou *arquivista de filmes* talvez ainda não possua uma imagem tão clara e definida.

2.2.3 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.

2.2.4 Algumas vezes, a identidade dessas profissões manifesta-se a nível institucional e está estreitamente ligada ao caráter, finalidade e filosofia da instituição em que opera. É o caso das bibliotecas, arquivos e museus nacionais. Algumas vezes, manifesta-se a nível de um setor dentro de um quadro maior, onde a profissão coexiste com outras, mas mantém sua própria integridade e filosofia. Nesse caso estão as bibliotecas de galerias ou museus de arte, arquivos de manuscritos em vários tipos de instituição, e arquivos internos de organizações comerciais.

12 Essa ideia pode ser mais bem trabalhada. Verne Harris argumenta: "Eu discutiria a noção de uma filosofia que emana da natureza da mídia. Nenhum registro fala por si. Sua 'fala' é mediada por indivíduos, instituições, discursos etc. Então, é melhor dizer: uma filosofia que emana das mediações específicas ao audiovisual". Isso contrasta com o argumento clássico de Marshall McLuhan – "o meio é a mensagem" –, que afirma que há uma determinação filosófica que emana da própria mídia. Dessa forma, a emergência dos documentos audiovisuais digitais demanda que reavaliemos filosofias e princípios que tomaram forma a partir de documentos analógicos ao longo do último século, ou pouco mais.

2.2.5 Acima dessas considerações, o arquivista opera como um profissional em diferentes contextos, e utiliza suas competências, conhecimentos e filosofia na relação com esses contextos. A autonomia profissional – ou seja, a liberdade de expressar sua identidade e integridade profissionais, aplicar suas competências e agir de forma ética e responsável, independentemente das circunstâncias – pode ser mais fácil em alguns lugares do que em outros, mas é relevante em todos.

2.3 Valores

2.3.1 A arquivística audiovisual compartilha valores com as profissões de memória e com os programas e instrumentos normativos (recomendações, cartas e convenções) da UNESCO relativos à proteção e acesso ao patrimônio documental e cultural, tais como o *Draft Recommendation concerning the Preservation of, and Access to, Documentary Heritage including in Digital Form* (Projeto de Recomendação sobre Preservação e Acesso ao Patrimônio Documental, inclusive em Forma Digital), publicado em inglês em 2015, a *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial* de 2003, a *Carta para a Preservação do Patrimônio Arquivístico Digital*, publicada em 2003, *Memória do Mundo: diretrizes para a salvaguarda do patrimônio documental,* publicado em 2002, e a *Recommendation on the Safeguarding and Preservation of Moving Images* (Recomendação sobre a Salvaguarda e Preservação das Imagens em Movimento), publicada em inglês em 1980. Expomos, a seguir, os valores característicos da profissão. Seus aspectos éticos serão tratados no Capítulo 7.

◊ O pórtico do *National Film and Sound Archive*, da Austrália © *Ray Edmondson*

2.3.2 Os documentos audiovisuais são *tão* importantes – em alguns casos mesmo *mais* importantes – quanto outros tipos de documentos e artefatos. A relativa novidade de sua invenção, seu caráter frequentemente popular e sua vulnerabilidade às rápidas mudanças tecnológicas não diminuem sua importância. Sua conservação e o acesso a eles devem ser garantidos, assim como os recursos necessários para isso. O custo e a complexidade de financiamento dessas atividades não devem ser usados como óbice econômico para que não sejam realizadas.

2.3.3 Os arquivistas audiovisuais, entre outras responsabilidades, devem manter a autenticidade e garantir a integridade dos materiais sob seus cuidados. Para que isso aconteça, os materiais precisam 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 publicamente explicitadas e não submetidas a pressões políticas, econômicas, sociais ou ideológicas. O passado é fixo. Ele não deve ser alterado.

2.3.4 Embora esses fatos possam parecer evidentes, eles nem sempre correspondem à realidade do trabalho de muitos arquivistas audiovisuais. Há sempre, na sociedade, forças que *querem* reescrever ou censurar a história, criadores que querem reinventar ou desaparecer com seus trabalhos anteriores (a "versão do diretor", relançamentos etc.), interesses particulares ou noções predominantes sobre correção política. Os documentos audiovisuais são muitas vezes efêmeros por sua própria natureza. Uma assessoria ativa ou (quando autorizado) o envolvimento de arquivistas na cadeia produtiva – e não a espera passiva pelo resultado final a ser entregue – pode ser essencial para garantir o recolhimento e a preservação de documentos.

2.3.5 Em um contexto em que a posse e a exploração da propriedade intelectual têm grande valor comercial, os arquivistas audiovisuais procuram um equilíbrio entre a legitimidade de tais

direitos e o direito universal de acesso à memória coletiva. Este inclui o direito de assegurar a *perenidade* de uma obra editada sem necessariamente ter de levar em conta os direitos patrimoniais. Esse valor inspirou o conceito de depósito legal, aplicado tradicionalmente a livros e outros suportes impressos, conquistado pelas bibliotecas e que vem sendo progressivamente estendido aos documentos digitais, inclusive os audiovisuais.

2.3.6 Como adequado a uma profissão nova e relativamente pouco desenvolvida, ligada a uma indústria de dimensões mundiais, existe entre os arquivistas audiovisuais uma consciência internacional: a perspectiva da produção audiovisual local e nacional no contexto de um patrimônio internacional. Têm também consciência do contexto histórico no qual recursos e oportunidades foram distribuídos de forma desequilibrada entre o "primeiro mundo" e o "terceiro mundo", o que resultou na perda da memória audiovisual em muitas partes do planeta.[13]

2.3.7 Boa parte do trabalho dos arquivistas audiovisuais não pode ser controlada ou validada. Os riscos de conflitos de interesse são, portanto, consideráveis. Por isso, o exercício da profissão demanda um rigoroso senso de ética e de integridade pessoais. Elementos integrantes dessa postura são a clara demonstração de trabalhos executados, a transparência, a honestidade e a precisão.

2.3.8 Os arquivistas audiovisuais trabalham em contextos comerciais e não comerciais. Esses contextos não são mutuamente exclusivos e os arquivistas precisam muitas vezes conciliar julgamentos de valor cultural com imperativos de uso comercial. Algumas empresas comerciais levam o trabalho dos arquivos audiovisuais a sério: ao proteger seu próprio patrimônio audiovisual estão também agindo em seu próprio interesse. Outras dão pouca relevância ao assunto. O contexto cria suas próprias questões éticas e práticas.

2.3.9 No recolhimento e no uso de materiais de acervo, os arquivistas audiovisuais, como outros profissionais da memória, operam em uma área onde regras, relacionamentos e propriedade nem sempre são claras, e a privacidade e o sigilo devem ser respeitados. Espera-se que o arquivista tenha a capacidade de merecer a confiança nele depositada e manter discrição.

2.3.10 O trabalho do arquivista audiovisual raramente compartilha o charme e o prestígio das indústrias das quais protege a produção. Ele não recebe todos os recursos de que necessita, não é amplamente conhecido e a maior parte das vezes seu trabalho demanda tempo e energia. Ele atrai e conserva pessoas motivadas por um sentimento de vocação, para as quais o trabalho realizado representa a própria recompensa.

2.4 A arquivística audiovisual como profissão

2.4.1 Ao afirmar o *status* profissional da atividade do arquivista audiovisual, é necessário definir o conceito aplicado na prática às atuais profissões de memória. Para a construção de uma definição, propomos que as características de uma profissão incluam:

- um corpo de conhecimentos e uma literatura;
- um código de ética;
- princípios e valores;
- terminologia e conceitos;
- perspectivas ou paradigmas gerais;
- uma filosofia codificada por escrito;

13 A Declaração de Singapura, adotada pela Conferência Conjunta da IASA e da SEAPAVAA em 2000, esclarece: "A IASA e a SEAPAVAA apoiam o princípio do desenvolvimento adequado e equitativo das práticas e das infraestruturas de arquivística audiovisual em todos os países do mundo. A memória audiovisual do século XXI deveria ser verdadeira e equilibradamente o reflexo de todos os países e de todas as culturas. O fracasso do século XX em assegurar essa memória em muitas partes do mundo não pode se repetir. Este princípio está em consonância com o desenvolvimento de apoio e estímulo mútuos que são parte da razão de ser de ambas as instituições".

- procedimentos, métodos, padrões e códigos das melhores práticas;
- fóruns de discussão, de estabelecimento de padrões e de resolução de problemas;
- normas de formação e de verificação de conhecimentos; e
- compromisso – os membros investem seu próprio tempo para a realização dos melhores interesses de sua atividade.

O profissional, por definição, é pago por seu trabalho. O amador, também por definição, dedica-se por puro amor a uma tarefa ou a um campo de atividade, mas é possível que o trabalho e a motivação de ambos sejam os mesmos.

2.4.2 Como demonstrará este documento, as características acima listadas participam efetivamente da definição da arquivística audiovisual, mesmo que um ou dois deles – sobretudo as normas de verificação de conhecimentos – ainda estejam embrionários.[14] Antes de discutir esses elementos, convém destacar alguns pontos de história e percepção.

2.4.3 A arquivística audiovisual originou-se de vários contextos institucionais. Foi natural que os que a praticavam interpretassem 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 nas técnicas envolvidas nas atividades de rádio e teledifusão, registro de imagens e sons. Algumas vezes não havia nenhum tipo de treinamento formal, ou seja, a formação era autodidata e entusiasta.[15] Pressionado a especificar sua filiação profissional, o arquivista audiovisual pode amparar-se em sua qualificação formal – se ele a tiver – ou identificar-se com os termos *arquivista* ou *conservador* de sons, de filmes, audiovisual, de televisão, ou similares. Alguns podem mencionar suas relações com uma ou mais federações como comprovação de seu *status* profissional.

2.4.4 Em resumo: os arquivistas audiovisuais – coletivamente ou em suas respectivas especialidades – ainda estão longe de ter uma identidade profissional clara e sem ambiguidades. Mesmo a adoção histórica da expressão "arquivo de filmes" aconteceu por considerações mais pragmáticas do que profissionais[16]: longe de ser por alguma conexão com a ciência de arquivos, a expressão foi escolhida para demonstrar solidez e segurança. Da mesma forma, muitos profissionais com formação universitária que ocupam cargos de responsabilidade têm a firme convicção de que não são bibliotecários, arquivistas em geral ou museólogos, e isso inclui mesmo aqueles que tiveram educação formal nessas áreas. A frequente identificação pessoal com expressões como arquivista de filmes ou arquivista de som é uma forma de afirmar uma identidade percebida.

2.4.5 Quando é, então, que um novo campo de atividade se torna uma profissão válida e deixa de ser – ou de ser encarada como – parte de alguma outra coisa? Na falta de circunstâncias externas que o definam, em último caso a resposta pode estar na imagem e na própria afirmação disso: nós somos o que acreditamos ser, o que dizemos que somos e demonstramos que somos. Em um mundo em

14 As normas de verificação de conhecimentos podem independer de qualificações acadêmicas. No campo das artes e da conservação de materiais, por exemplo, as sociedades profissionais estabeleceram seus próprios exames de certificação *antes* do surgimento dos cursos universitários. No campo da arquivística audiovisual, acontecerá provavelmente o inverso.

15 A título de registro, o autor tem um diploma de pós-graduação em biblioteconomia, obtido em 1968, quando a atividade de arquivamento de filmes era responsabilidade da instituição em que trabalhava, a *National Library of Australia* (Biblioteca Nacional da Austrália). A teoria e a prática da arquivística audiovisual foram uma conquista – mais precisamente uma descoberta – autodidata no trabalho de muitos anos.

16 "A palavra *arquivo* tem uma sonoridade mortal no mundo do cinema, tão novo, vital e dinâmico, pronto para o futuro e impaciente para com o passado", disse Ernest Lindgreen, curador da *British National Film Library* (Biblioteca Nacional Britânica de Filmes), em 1948, citado por Penelope Houston em *Keepers of the frame* (p. 2-3). Ela acrescenta que oito anos depois, a *National Film Library* (Biblioteca Nacional de Filmes) tornou-se o *National Film Archive* (Arquivo Nacional de Filmes). A palavra *biblioteca* sugeria livros, e bibliotecas de filmes existiam majoritariamente com propósitos comerciais. Para contornar uma relação na maioria das vezes precária e difícil com a indústria cinematográfica, os arquivos precisavam demonstrar sua distância de qualquer motivação de lucro... e escolheram um nome que sugeria solidez e segurança.

que a produção audiovisual prolifera, os arquivistas audiovisuais estão hoje em boa posição para serem ouvidos e reconhecidos como um grupo diferente de todas as profissões análogas.

2.4.6 Uma parte do processo consiste em responder às reações de pessoas e de grupos profissionais existentes que discordam de que a arquivística audiovisual seja uma profissão à parte. O debate é legítimo e pode ter efeitos benéficos e esclarecedores para ambas as partes, quando se busca a verdade. Uma nova profissão inevitavelmente muda a situação existente e deixa claro que antigas analogias não se adaptam a um novo modelo. Os adversários poderão afirmar o contrário, e tentar adequar as novas realidades a um modelo existente. Algumas vezes, esses pontos de vista podem ser abertamente discutidos; outras vezes, o "novo" pode ser caracterizado como um desvio do "ortodoxo" e ser discutido nesses termos.[17] Nossa posição é que os arquivistas audiovisuais deveriam defender objetivamente seu modelo e avaliar os argumentos por seus méritos. É inevitável que aqui há questões de princípio e questões políticas envolvidas.

Especializações[18]

2.4.7 Como acontece nas outras profissões de memória, a especialização em assuntos ou suportes é uma característica tradicional dos arquivistas audiovisuais, e isso continuará acontecendo, tanto em razão de preferências individuais quanto da necessidade de atender carências e objetivos institucionais. Em consequência, há arquivistas *de filmes*, *de som*, *de televisão* e *de rádio* que encontram nesses termos sua identidade profissional básica. Há pessoas que se especializam em determinadas áreas de conteúdo, em uma combinação de mídias, em áreas de acesso ou em disciplinas técnicas. Essas especializações têm a ver com preferências e com necessidades. Em um campo de conhecimentos tão vasto e que se expande rapidamente não há lugar mais para especialistas universais.

2.4.8 Alguns poucos exemplos serão ilustrativos. Os arquivistas de som podem se especializar em sons da natureza, documentos etnológicos, história oral ou em algum gênero musical. Arquivistas de filmes podem escolher gêneros de filmes de longa-metragem, documentais, animação. Áreas específicas de rádio e televisão incluem ficção, noticiário, atualidades, publicidade. Restauração física, copiagem e revelação, tratamento de materiais de áudio e vídeo, restauração óptica ou digital, manutenção de equipamentos são algumas das especialidades técnicas. Habilidades gerenciais e administrativas na área de prestação de serviços, incorporação e gestão de acervo, difusão e comercialização constituem outros tipos de especialização. Habilidades em tecnologia da informação e digitalização interagem com várias das anteriormente mencionadas.

2.4.9 Contudo, essas especializações podem florescer apenas onde as circunstâncias e os recursos o permitam. Nos países em desenvolvimento, poucas instituições de memória possuem departamentos audiovisuais formalizados ou cargos específicos para arquivistas audiovisuais. A profissão permanece oculta sob a capa de arquivistas "tradicionais", em geral sem nenhuma experiência no gerenciamento de coleções audiovisuais.

Reconhecimento

2.4.10 A obtenção de reconhecimento formal por parte de organismos de âmbito acadêmico, governamental ou industrial é um importante sinal de maturidade e um processo ainda em

17 Por exemplo, a seção final do manual da Sociedade Australiana de Arquivistas, *Keeping archives* (edição de 2008), trata do que chama de "outros materiais", que incluem "registros" digitais e audiovisuais. No capítulo sobre gravações sonoras, a arquivística audiovisual é descrita como uma "disciplina emergente" com "diferenças na filosofia e na prática". No contexto de uma abordagem do "arquivo total", de instituições que coletam vários tipos de mídia, a seção é repleta de conselhos práticos úteis e também aborda o tema da ética em arquivística audiovisual.

18 Um tema muito debatido é a qualificação ou formação dos diretores e vice-diretores de arquivos audiovisuais. Alguns defendem que tais pessoas deveriam ser profissionais treinados na área e ter um diploma adequado ou experiência como técnicos ou historiadores ou curadores ou especialistas no assunto, e, consequentemente, ter um adequado quadro de referências para as tarefas administrativas. Alguns se preocupam com a crescente tendência de indicar como diretores de arquivos administradores sem nenhuma especialidade na área. "Especialista" e "administrador" não são categorias mutuamente exclusivas.

curso. Até que esse reconhecimento seja conseguido na administração pública de diferentes países, os arquivistas audiovisuais, por exemplo, devem ser assimilados, por analogia, à categoria mais próxima.[19] As situações podem variar muito, e isso eventualmente resulta em assimilações inadequadas que desqualificam a complexidade e a responsabilidade do trabalho, ou exigem que os arquivistas audiovisuais tenham qualificações formais inapropriadas ou desnecessárias (excluindo com isso quadros potencialmente valiosos).

Bibliografia e base de conhecimentos

2.4.11 Na década de 1970, a biblioteca específica de um arquivista audiovisual ocuparia pouco espaço em uma prateleira: alguns manuais e estudos técnicos, e nada mais. Atualmente, uma bibliografia básica que cresce exponencialmente está além da capacidade de ser dominada por uma única pessoa. Uma grande variedade de questões de história, teoria e prática está documentada e é debatida em uma série enorme de monografias, manuais e compêndios, bases de dados técnicos, dissertações, artigos sobre pesquisas, guias e normas da UNESCO, bem como em jornais e boletins profissionais. Entre esses últimos estão as publicações das federações reunidas sob o CCAAA.

2.4.12 A disseminação da internet estimulou muito a expansão de conhecimento ao tornar disponível para consulta uma grande quantidade de catálogos, *sites*, bases de dados e outros recursos. Além disso, o crescente número de servidores de listas (*listservs*)[20] consolidou o sentimento de comunidade profissional, estimulou a tomada de consciência, multiplicou a velocidade da troca de informações e resolução de problemas.

2.4.13 A enorme bibliografia e a base de conhecimento das profissões de memória estão disponíveis aos arquivistas audiovisuais e são importantes nas áreas de habilidades e necessidades comuns, como as atividades de conservação de materiais, catalogação e administração de acervos. Os arquivistas audiovisuais também podem contribuir para essa massa de conhecimentos, sobretudo em áreas de sua atividade que têm aplicação em contextos mais tradicionais, como é o caso, por exemplo, da preservação de microfilmes e de registros de história oral.

2.4.14 Os vastos domínios de estudos sobre cinema, televisão, rádio, sons gravados e mídias digitais valem-se muito dos recursos e serviços dos arquivos audiovisuais. Os profissionais desses arquivos, por sua vez, contribuem cada vez mais com monografias e periódicos[21] que formam hoje uma literatura abundante e distinta de seus campos correlatos. Lamentavelmente, claro, essa riqueza de conhecimentos não é igualmente disponível para todos. Como a maior parte dela é escrita em inglês, os profissionais que não dominam esse idioma estão em desvantagem. Além disso, o acesso à internet é desigualmente distribuído pelo mundo.

2.5 A formação de arquivistas audiovisuais

2.5.1 A existência de cursos universitários credenciados é uma das características de uma profissão. Existem, há muito tempo e no mundo inteiro, cursos universitários que preparam profissionais da memória e muitas instituições exigem um diploma de graduação ou pós-graduação para a contratação de profissionais. A titulação acadêmica também é necessária para a afiliação a algumas associações profissionais que oferecem fóruns de discussão, debates e aperfeiçoamento profissional e defendem os interesses coletivos de seus membros.

19 Todos têm suas anedotas prediletas. Eis a minha: em 1913, o governo australiano nomeou seu primeiro operador cinematográfico oficial, posto inédito. Como classificá-lo? Fácil: ele recebeu o mesmo salário de um agrimensor, porque ambos usavam tripés.

20 A quantidade e a especialização dos servidores de listas crescem sem parar e incluem listas operadas pelas federações e por várias sociedades profissionais. Talvez a maior e mais ativa delas seja a da AMIA, que apresenta diariamente dúzias de mensagens novas. Disponível em: <www.amianet.org>.

21 A base de dados PIP mantida pela FIAF indexa mais de 200 publicações relativas a cinema e televisão de todo o mundo.

2.5.2 Os arquivistas audiovisuais evoluíram historicamente em um contexto muito diferente. Com formação variada, nem sempre diplomados em disciplinas de memória, tinham acima de tudo habilidades e conhecimentos que podiam ser aproveitados com vantagem em seus arquivos. Foram em geral obrigados a aprender seu trabalho em condições que exigiam que se privilegiassem os aspectos práticos de funcionamento do arquivo e se relegasse para segundo plano sua dimensão teórica. Cursos e seminários de curta duração ofereceram a possibilidade de compartilhar uma capacitação teórica a pessoas que já exerciam a profissão, e continuaram a fazê-lo.[22] Esses cursos respondem a uma necessidade fundamental, mas, por sua própria natureza, não poderão nunca proporcionar uma base global de conhecimentos de amplitude profissional.

2.5.3 Os cursos de arquivística audiovisual a nível universitário, que lentamente se multiplicaram a partir de meados da década de 1990, vieram preencher uma lacuna. Oferecem uma formação prática e teórica que, ao final de um ou dois anos, é consagrada por um diploma. Paralelamente, cursos mais gerais de biblioteconomia, arquivologia e conservação de materiais culturais começaram a incorporar elementos audiovisuais à medida que estes passaram a ocupar um lugar cada vez maior nas coleções gerais das instituições de memória. Para os que aspiram trabalhar na área, uma especialização desse tipo constitui vantagem aos olhos dos potenciais empregadores. A obrigatoriedade de possuir uma qualificação na área será em breve obrigatória para qualquer pessoa que quiser colocar-se profissionalmente dentro de um arquivo audiovisual.

2.5.4 Porém, o campo não é igual para todos. Muitos cursos de treinamento acontecem em países desenvolvidos e custam caro. Isso pode ser uma barreira para candidatos oriundos dos países em desenvolvimento.[23] Embora haja programas que busquem superar essa disparidade, uma profissão, que também é vocação, precisa ter pontos de inserção rentáveis para a próxima geração de profissionais que quer se formar. Nos países em desenvolvimento, a situação é exacerbada pela ausência de demanda por parte das indústrias audiovisuais, pela inexistência de departamentos ou setores audiovisuais formais em instituições de memória, e ou pela falta de consciência da necessidade dessas habilidades. Muitas instituições de memória ainda estão no ponto de tentar estabelecer sistemas de gerenciamento de registros em papel.

2.5.5 Todos os arquivistas audiovisuais deveriam adquirir, em uma carreira acadêmica ou assemelhada, uma bagagem elementar que englobasse, entre outros, os seguintes domínios do conhecimento:

- história das mídias audiovisuais;
- história dos arquivos audiovisuais;
- panorama abrangente da história contemporânea;
- tecnologias de registro das diferentes mídias audiovisuais;
- física e química básicas dos suportes audiovisuais;
- conceitos e tecnologia digital;
- técnicas fundamentais de conservação e acesso aos acervos;
- estratégias e políticas de gestão de acervos; e
- conceitos e legislação pertinente à propriedade intelectual.

2.5.6 Como ocorre com outras profissões, um conhecimento amplo e diversificado constitui base prévia para uma especialização posterior e permite aos arquivistas audiovisuais localizarem-se no conjunto dos profissionais da memória. Os conhecimentos de história são essenciais para a compreensão e a apreciação pessoal da importância social dos documentos – para responder à pergunta: "para que

22 O curso de verão organizado pela FIAF em 1973, no *Staatlichesfilmarchiv* (Arquivo Fílmico Estatal) da República Democrática da Alemanha, em Berlim, inaugurou um conceito que continua a ser aplicado atualmente e que, sob os auspícios da UNESCO, de diversas federações, ou por iniciativa de arquivos, reúne especialistas internos e externos.

23 O alto custo da educação universitária também pode ser um desestímulo para potenciais estudantes dos países desenvolvidos, posto que as perspectivas de um emprego bem remunerado na área são incertas.

serve o que estou examinando?". A natureza dos documentos audiovisuais exige uma formação técnica universal; de outra maneira seria impossível entender o acervo com o qual se ocupa e explicá-lo para os outros. Um conhecimento da história contemporânea em geral e de seu próprio país em particular fornecerá um quadro para avaliar filmes, programas e gravações. A capacidade de apreciar, criticar e julgar a qualidade dos materiais dá coerência a todo esse conjunto.

2.5.7 A formação de arquivistas audiovisuais tem relação intrínseca com a informática e a arquivística, a conservação e a museologia, de modo que os cursos existentes nessas áreas são parte inerente de suas necessidades de conhecimento. Além disso, as necessidades específicas da arquivística audiovisual exigem conhecimentos especializados. Por outro lado, com a convergência das tecnologias, as profissões tradicionais de memória devem adaptar-se a novas necessidades.

◊ Exame de filme © *George Eastman Museum*

2.6 Associações profissionais

2.6.1 Diferentemente das outras profissões de memória, que possuem um único organismo central internacional, o campo da arquivística audiovisual é fragmentado.[24] Federações ou associações internacionais de arquivos de filmes (FIAF), de televisão (FIAT), de empresas comerciais de imagens de arquivo (Focal), de arquivos e arquivistas de som (IASA e ARSC), de profissionais individuais que trabalham em arquivos de imagens em movimento (AMIA), todos têm origens históricas distintas. Paralelamente a elas, associações regionais atendem uma diferente área de interesses. Estas incluem a SEAPAVAA, a Associação Europeia de Cinematecas (ACE), a Associação de Coleções de Sons Gravados (ARSC) e o Conselho Norte-americano de Arquivos de Filmes (CNAFA). Alguns são fóruns de organizações, outros de profissionais individuais, outros ainda de ambos.

2.6.2 Embora essa fragmentação tenha uma série de causas históricas, a mais importante talvez se deva às mudanças de percepção. O que antes era visto como mídias diferentes, que exigiam tipos de organização e campos de experiência diferentes, com o tempo encontraram um terreno comum, de maneira que as associações ampliaram seu escopo.[25] A mudança tecnológica e a evolução dentro dos próprios arquivos reorientaram as percepções e as focou nas semelhanças, não nas diferenças.

2.6.3 As federações proporcionam fóruns de debate, cooperação e desenvolvimento, e tomam parte na definição da identidade do arquivista audiovisual. Nenhuma delas, contudo, tem ainda o papel de

24 O ICA, a IFLA e o Conselho Internacional de Museus (ICOM) são as organizações não governamentais (ONGs) reconhecidas pela UNESCO para as três profissões tradicionais.

25 A IASA ampliou-se para a atual Associação Internacional de Arquivos Sonoros e Audiovisuais, embora tenha mantido seu acrônimo.

credenciar arquivistas individuais. Talvez uma das federações existentes assuma esse papel; talvez a CCAAA estimule a criação de alguma outra estrutura. O papel e o potencial desse organismo central como porta-voz de toda a profissão ainda estão se definindo ao mesmo tempo em que se procura superar as limitações da tradicional fragmentação sem perder os benefícios de sua diversidade.

2.6.4 Em 2006, a UNESCO estabeleceu o Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual, uma oportunidade global, sob a égide da UNESCO, para que os arquivos audiovisuais divulguem suas atividades, promovam eventos especiais e chamem atenção para seus serviços e necessidades. Comemorado no dia 27 de outubro, o Dia Mundial é coordenado pelo CCAAA e um portal criado especificamente com esta finalidade documenta eventos em todo o mundo.

2.7 Produtores e difusores

2.7.1 Dependendo da natureza de seus acervos e de suas atividades, os arquivos audiovisuais podem ter relações de trabalho muito próximas com vários setores das indústrias audiovisuais. Na verdade, eles existem por causa dessas indústrias, ainda que não compartilhem da sua influência e poder de penetração.

2.7.2 As indústrias de difusão, registro, cinema e relacionadas, como outras indústrias, não são monolíticas nem fáceis de definir, de forma que qualquer esquema que se queira aplicar a elas será sempre arbitrário e inevitavelmente incompleto. A título simplesmente indicativo, sugerimos o modelo abaixo:

- **radiodifusores e difusores** – estações e redes de rádio e de televisão, seja por emissão, cabo ou satélite, e suas subsidiárias;
- **companhias produtoras** – as empresas que produzem filmes, registros sonoros, documentários, séries de rádio e de televisão;
- **gravadoras e produtoras de vídeo** – empresas que produzem e comercializam CDs e DVDs;
- **distribuidores** – os "intermediários" – companhias que administram a comercialização, a venda e o aluguel de filmes de cinema, registros de som e de vídeo e séries de televisão;
- **exibidores** – os cinemas;
- **provedores de serviços via internet** – oferecem músicas e filmes para baixar (*downloads*) e transferência de dados (*streaming*);
- **varejistas** – lojas de venda ou de locação de discos e vídeos;
- **fabricantes** – de equipamentos e fornecedores de material de consumo;
- **estúdios** e outras instalações de produção: incluem empresas especializadas, grandes ou pequenas;
- **infraestrutura de suporte** – o enorme conjunto de serviços de apoio à indústria, incluindo os fornecedores de equipamentos e programas, e serviços de publicação e propaganda;
- **agências governamentais** – organismos de apoio, financiamento e promoção, autoridades de censura e regulamentação, organismos de formação;
- **associações e fóruns** – corporações e associações profissionais, sindicatos, grupos de pressão;
- **o "setor amador"** – realizadores e produtores não profissionais de imagens em movimento e programas, cineclubes; e
- **o "setor cultural"** – grupos culturais, revistas e boletins, festivais, universidades.

Os arquivos podem se relacionar com várias das categorias acima.

2.7.3 A indústria também pode ser descrita, de outro ponto de vista, como abrangendo as seguintes atividades e áreas de trabalho (em ordem decrescente de relevância):

- atividade criativa (artistas, escritores, diretores etc.);
- programação (conteúdo e linha editorial);
- promoção (comercialização, vendas, marcas);
- serviços técnicos (engenharia, operações);
- administração (produção, planejamento, políticas); e
- serviços de apoio (administração, finanças).

2.8 Cruzando o abismo

2.8.1 As condições de gerenciamento do patrimônio audiovisual estão desigualmente espalhadas pelo mundo. A abreviação econômica para isso é falar em países "desenvolvidos" e "em desenvolvimento"; a abreviação em termos de informação tecnológica é falar em "abismo digital".[26] Esse abismo não é só uma questão de economia; é uma confluência de políticas, educação, jurisprudência, contextos e perspectivas.

2.8.2 A escala do patrimônio em risco é verdadeiramente desanimadora. O trabalho de digitalizar toda a coleção mundial de vídeos e áudios em suportes magnéticos obsoletos, por exemplo, pode já ter ultrapassado o ponto de inflexão a partir do qual não existem mais máquinas em funcionamento e operadores capacitados para a operação, mesmo em circunstâncias ideais. A situação é pior nos países em desenvolvimento. De novo: poucas instituições nesses países vencerão a batalha de manter em funcionamento equipamentos antigos, por falta de peças de reposição e de técnicos.

2.8.3 As soluções aplicáveis no mundo desenvolvido podem não ser aplicáveis nos países em desenvolvimento, especialmente se envolverem a construção de infraestruturas caras ou necessitarem de habilidades e equipamentos que podem ser de difícil fornecimento ou simplesmente não existirem. A falta de recursos em situações limites será exacerbada se medida por padrões de abundância, e poderá simplesmente levar à inação e à paralisia provocadas pelo desamparo e pelo medo. Um paradigma diferente é necessário.

2.8.4 As "melhores práticas" do mundo desenvolvido, estabelecidas em seus próprios contextos, precisam ser provisoriamente colocadas de lado, e opções específicas para situações mais precárias precisam ser buscadas – economizar tempo e manter as coisas em funcionamento enquanto se exploram soluções alternativas. As limitações obrigam a focar melhor, identificar prioridades, decidir mais rapidamente e fazer o melhor possível nas circunstâncias existentes. Se o equipamento ideal não estiver disponível e for possível, a partir de um suporte em risco, fazer uma cópia digital de menor qualidade, isso é melhor do que não fazer nada. A reorganização física de um acervo para melhorar a segurança e o controle da coleção é sempre possível e custa pouco.

2.8.5 A cooperação internacional pode fazer a diferença. Seja por meio de um financiamento externo para um projeto, ou da parceria com um arquivo que possa desenvolver habilidades e conhecimentos, ou de contatos possíveis por meio de associações profissionais e da UNESCO – nunca se está inteiramente sozinho.[27] Esse é um campo onde as relações e histórias pessoais importam muito, e que ainda tem um sabor de pioneirismo. Mesmo em países desenvolvidos, cada arquivo precisa começar a partir de algum ponto, e muitos começaram como uma entidade pequena e pobre. A maioria dos arquivos pode lembrar a história de seu próprio crescimento.

2.9 Reflexão

2.9.1 Por que, embora a arquivística audiovisual exista há um século, apenas agora se colocam as questões relativas à identidade, à filosofia e à teoria profissionais, bem como as relativas à formação universitária e seu reconhecimento? Em um campo inicialmente desbravado por individualistas apaixonados, a evolução das mentalidades foi lenta e as teorias e estruturas formais adotadas muito gradualmente. O desenvolvimento de arquivos institucionais encerra a época em que prevaleciam a intuição, a personalidade dos arquivistas, a improvisação e a aprendizagem prática, assim como práticas não viáveis a longo prazo. A era do *individualista* apaixonado pode ter acabado, mas a do *indivíduo* apaixonado é hoje. Apenas mediante a colaboração entre indivíduos poderemos construir instituições estáveis e sólidas, necessárias para garantir a continuidade da proteção e do acesso ao patrimônio audiovisual.

26 Em uma ponta do espectro, em países ricos como a Dinamarca, a Suécia e a Noruega, mais de 94% da população usam a internet. Na outra ponta, em Myanmar ou no Timor-Leste, o número equivalente é pouco mais de 1% (Fonte: WIKIPEDIA. Acesso em: 29 set. 2015).

27 O Programa Memória do Mundo da UNESCO merece a atenção dos arquivos audiovisuais. As opções de ajuda financeira incluem o Programa de Arquivos em Risco, da *British Library* (Biblioteca Britânica). O Projeto de Cinema da Albânia é um bom exemplo de ajuda internacional multifacetada para um arquivo específico, envolvendo uma rede de profissionais.

Capítulo 3: Definições, termos e conceitos

◊ Arquivos sonoros históricos da Rádio Nacional do Uruguai © *Fabricia Malan*

3.1 A importância da precisão

3.1.1 A arquivística audiovisual tem sua própria terminologia e seus próprios conceitos, que são frequentemente usados – e mal usados – com pouco cuidado para com a precisão, de forma que a comunicação nem sempre é clara. Este capítulo estuda esses pontos de referência fundamentais e propõe uma série de definições e princípios.

3.1.2 O Anexo 1 contém um glossário e índice com alguns termos e expressões comuns. Glossários maiores podem ser encontrados em algumas outras publicações. Eles não são concordes; além disso, a terminologia varia de acordo com os idiomas. Nem todos os conceitos – sobretudo os abstratos – podem ser traduzidos com precisão. Estimulamos o leitor a abordar com cuidado esse tópico, tanto ao analisar os conceitos quanto ao aplicá-los no curso de seu trabalho cotidiano.

3.1.3 A terminologia e a nomenclatura transmitem mensagens, intencional ou involuntariamente. As palavras têm conotações e cargas afetivas, significam coisas diferentes para diferentes pessoas. Pensem, por exemplo, nas várias conotações que tem, para diferentes grupos sociais, a simples palavra *arquivo*. Devemos ter muito cuidado ao empregar termos, com o mais completo entendimento de como serão interpretados.

3.2 Terminologia e nomenclatura

3.2.1 Arquivo, biblioteca ou museu?

3.2.1.1 O título desta publicação define a profissão como *arquivística audiovisual*. O que significam essas duas palavras? O adjetivo qualificativo *audiovisual* será analisado mais abaixo. Primeiro devemos dar atenção à palavra *arquivística*.

3.2.1.2 A palavra *arquivo* origina-se do latim *archivum*, que significa "edifício público" e "registro", e do grego *archeion*, literalmente "lugar ocupado pelo *archeon* (magistrado superior)". Ambas, por sua vez, originam-se da palavra *arche* que tem múltiplos significados incluindo "origem", "poder" e "começo".

3.2.1.3 Em chinês, a palavra utilizada para designar arquivos é 档案馆 (*dang an guăn*), inicialmente usada na dinastia Qing, por volta de 1680. Cada caractere que forma o vocábulo tem uma série de significados alternativos que, em alguns casos, enriquecem seu sentido. 档 significa "estante de madeira", 案, "mesa pequena" e, por extensão, acabou significando "arquivos". 馆 significa um prédio ou uma instituição para guardar coleções reunidas.

3.2.1.4 Dessa forma, atualmente, o vocábulo *arquivo* contém em si uma grande variedade de conotações dentro de um mesmo idioma e cultura e que variam entre idiomas e culturas.[28] Esses significados incluem:

- um edifício ou parte de um edifício onde são guardados e ordenados documentos históricos e registros públicos – um depósito;
- um receptáculo ou contêiner no qual são guardados documentos físicos, como um móvel para pastas suspensas ou uma caixa;
- uma localização digital, como um lugar em um diretório de computador, onde os documentos do computador são armazenados;
- os próprios registros ou documentos, quando deixam de ser de uso corrente, mas podem ter relação com atividades, direitos, posses etc. de uma pessoa, de uma família, corporação, comunidade, nação ou outro organismo; e
- a agência ou organização responsável pela coleta e guarda de documentos.

3.2.1.5 Os termos *registro* e *documento* são tratados abaixo. O verbo *arquivar* também pode, por extensão, ter uma grande variedade de significados que incluem a colocação de documentos em um receptáculo, em uma localização ou em um depósito; a guarda, a organização, a manutenção e a recuperação desses documentos; e a administração do organismo ou do lugar onde os documentos são guardados.

3.2.1.6 A *arquivística audiovisual* é, então, um campo que abarca todos os aspectos da guarda e recuperação de documentos audiovisuais, a administração dos locais onde eles são guardados e das organizações responsáveis pela execução dessas tarefas. Ela adquiriu suas próprias gradações particulares à medida que se desenvolveu e à medida que os termos *preservação* e *acesso*, no seu âmbito, ganharam significados particulares.

3.2.1.7 Tendo em vista o exposto, é importante nos referirmos a dois outros termos, também centrais para as profissões de coleta e conservação: *biblioteca* e *museu*, cada um deles com seu próprio mundo de significados. Na tradição greco-romana, a palavra *biblioteca* originou-se do grego *biblionthiki*, "depósito de livros".[29] *Museu* é uma palavra latina derivada do grego *mouseion*, o "lugar das musas", ou "lugar de estudos". O conceito moderno de biblioteca talvez seja o de uma fonte de referências ou de estudos composta de materiais publicados em uma grande variedade de formatos e não apenas livros. O de museu, um local para a guarda, estudo e exibição de objetos de valor histórico, científico ou artístico.

3.2.1.8 Foi por motivos históricos, embora não necessariamente por lógica direta, que nossa atividade escolheu identificar-se fundamentalmente com o termo genérico *arquivo* mais do que com as duas alternativas (ver, contudo, 2.4.4 e 3.2.4). Os três termos, contudo, são poderosos e evocativos, e sugerem sua vinculação com profissões, padrões e identidades de âmbito mundial, e com a guarda, a responsabilidade e a continuidade culturais.

3.2.2 Descritores de suportes e de mídias

3.2.2.1 Uma ampla gama de termos é usada para descrever os objetos físicos, que contêm imagens em movimento e sons gravados, das coleções ou acervos de arquivos audiovisuais. Alguns termos estão em evolução, outros são específicos de instituições ou de determinados países. Abaixo estão alguns termos-chave.

28 As fontes de referência do autor para esta seção incluem *The Concise Oxford Dictionary* (1951), *The Macquarie Dictionary* (1988), *The Oxford Paperback Spanish Dictionary* (1993), *Roger's Thesaurus* (1953), *The Chinese Encyclopaedia* (último acesso em: 13 ago. 2015). O ensaio *Archival institutions*, de Adrian Cunningham, incluído em *Recordkeeping in Society* (editado por Michael Piggott e outros e publicado em 2004 em Wagga pela *Charles Sturt University Press*), acompanha a evolução do conceito desde a aurora da história escrita.

29 NT: no original, a palavra *library* é derivada do vocábulo latino *librarium*, um lugar para se guardar livros.

3.2.2.2 Referimo-nos em geral aos itens físicos discretos – discos, rolos de teipe ou de filme, cassetes, disquetes, *pen drives* (*flash drives*), discos rígidos etc. – como *suportes*. O material específico usado – vinil prensado, filme fotográfico, videoteipe etc. – é a *mídia*. Uma coleção típica compõe-se de uma grande variedade de *mídias* de formas, configurações e dimensões – *formatos* – diferentes. Para os arquivos digitais, o termo *formato* refere-se à maneira particular como a informação é codificada no arquivo.

3.2.2.3 *Filme* refere-se, em termos físicos, à tira perfurada de nitrato, acetato ou poliéster na qual se inscrevem imagens sequenciais e/ou trilhas sonoras. Engloba também as várias formas de negativo e positivo transparentes usadas em fotografia fixa.

3.2.2.4 *Teipe* significa a tira de poliéster com uma camada magnetizada na qual se inscrevem informações de áudio e/ou de vídeo. Existe em uma grande variedade de tipos de rolos abertos ou em cassetes.

3.2.2.5 *Disco* refere-se a uma vasta gama de formatos de suporte de som e/ou imagem desenvolvidos há mais de um século e que engloba dos registros analógicos de som em 78rpm aos atuais formatos de discos compactos digitais (CD) e discos versáteis digitais (DVD). Refere-se também aos vários formatos de discos flexíveis e rígidos usados nas sucessivas gerações de computadores.

3.2.2.6 Alguns suportes são mais conhecidos por acrônimos comuns ou patenteados, como CD, CD-R, DVD, VCD, VCR e *compact cassette* (fita cassete).

3.2.2.7 Grupos de suportes tecnicamente idênticos relacionados entre si para formar um todo coerente – como os diversos rolos de filme que compõem o negativo de imagem de um longa-metragem – são algumas vezes chamados de *elementos* ou *componentes*.

3.2.3 Descritores conceituais

3.2.3.1 Há diversas maneiras de descrever conceitualmente as imagens em movimento e os sons gravados. De novo, as gradações de termos particulares variam em função de cada país, idioma e instituição.

3.2.3.2 O termo *audiovisual* – "dirigido aos sentidos da visão e da audição" – ganhou uso crescente como uma palavra simples, conveniente para abarcar todos os tipos de imagens em movimento e de sons gravados. Com alguma variação de conotação, é usada no nome de alguns arquivos e associações profissionais da área. É o termo adotado pela UNESCO para reunir os campos de atividade dos arquivos de filme, de televisão e de som que, embora de origem diversa, encontram cada vez mais pontos comuns em virtude das mudanças tecnológicas.

3.2.3.3 Originalmente, *documento* aplicava-se à palavra escrita – um registro de informação, comprovação, atividade criativa ou intelectual. No século XX, tendo em vista sobretudo as obras audiovisuais, seu âmbito ampliou-se para incluir a apresentação factual de acontecimentos, atividades, pessoas e lugares reais – o *documentário* é um tipo específico de filme, de programa de rádio ou de televisão. O Programa Memória do Mundo da UNESCO estabelece que os documentos – inclusive os audiovisuais – possuem dois componentes: o conteúdo da informação e o suporte no qual ela se inscreve. Ambos são igualmente importantes.[30]

3.2.3.4 *Registro* é um termo conexo e também pode ser aplicado a qualquer mídia e a qualquer formato. É tradicionalmente usado na arquivística com o sentido de comprovação duradoura de transações, frequentemente na forma de documentos originais únicos.[31] O termo *record* –

30 Para uma discussão mais extensa sobre o termo *documento* e a expressão *patrimônio documental*, ver *Memória do Mundo: diretrizes para a salvaguarda do patrimônio documental* (UNESCO, 2002). Disponível em: <http://www.unesco.org.uy/ci/fileadmin/comunicacion-informacion/mdm.pdf>.

31 Registros são "informações criadas, recebidas e mantidas como comprovação e informação por uma organização ou pessoa na consecução de obrigações legais ou transações de negócios" (AUSTRALIAN SOCIETY OF ARCHIVISTS, 2008, p.120).

verbo e substantivo – relaciona-se também às gravações sonoras de qualquer tipo e aos objetos delas resultantes: os discos (de gramofone, de fonógrafo, digitais).

3.2.3.5 *Filme* foi o termo original usado para descrever o suporte transparente de nitrato de celulose ao qual se aplicava a emulsão fotográfica (*filme fotográfico*). O significado do termo ampliou-se para abarcar as imagens em movimento em geral, assim como determinados tipos de obras, como por exemplo *filmes de longa-metragem*, independentemente do seu suporte. As produções televisivas utilizam alguns termos cinematográficos como *metragem* e *filmagem*. Termos conexos como *cine*, *cinema*, *imagem em movimento*, *tela* e *vídeo*, em graus variados, compartilham o mesmo território.

3.2.3.6 *Som* é, literalmente, a sensação e a percepção provocadas nos ouvidos de um ouvinte por vibrações no ar ambiente. Ele pode ser gravado e reproduzido de forma a recriar essas sensações.

3.2.3.7 *Radiodifusão* diz respeito à televisão e ao rádio, independentemente de a transmissão ser feita pelo ar ou por meio de cabos. Essas duas mídias possuem em comum a capacidade de transmissão ao vivo – por exemplo, em noticiários, atualidades, conversas telefônicas e programas de entrevistas –, o que não é, nem pode ser, característica das criações estudadas, como as gravações de música, os filmes de longa-metragem ou os programas documentais.

3.2.3.8 *Vídeo* pode significar a imagem em movimento eletrônica (em oposição à fotográfica) exibida em uma televisão, em uma tela de computador ou projetada em uma superfície, ou ser a abreviação para uma mídia ou um formato relacionado, como *registro de vídeo*, *videoteipe* ou *videocassete*.

3.2.3.9 *Digital* refere-se a representações discretas e descontínuas de informação na forma de códigos binários formatados como arquivos acessíveis por computadores. Poderiam ser descritas como abstrações idealizadas da realidade física.

3.2.3.10 *Analógico* refere-se, em um sentido oposto a digital, a sinais que se comportam de maneira contínua e são armazenados *em* ou *sobre* um suporte, por exemplo, a textura física de um disco de gramofone, uma flutuação no campo de força de um registro magnético, ou cristais sensíveis à luz aleatoriamente distribuídos na emulsão gelatinosa de um filme.

3.2.2.11 *Conteúdo* é a informação sonora, visual ou textual, sob forma analógica ou digital, residente em um *suporte* e que normalmente pode ser migrada para outro suporte. A relação entre conteúdo e suporte pode variar de incidental a integral.

3.2.3.12 *Materiais especiais*, *não livros*, *não texto* e outras expressões ou termos semelhantes são habitualmente usados para identificar suportes audiovisuais no jargão de bibliotecas e às vezes em arquivos tradicionais ou "totais". Do ponto de vista do arquivista audiovisual, essas expressões não são úteis e, dependendo do contexto, podem ser mesmo pejorativas ou ofensivas (ver também 2.1.7).

3.2.4 Descritores institucionais

3.2.4.1 Na medida em que os arquivos audiovisuais são instituições ou parte de instituições, eles são habitualmente identificados por um descritor. O descritor é algumas vezes neutro (por exemplo: organização, instituto, fundação), mas, com mais frequência, é um termo específico da profissão, como arquivo, biblioteca ou museu. Isso tem o efeito de dar a conhecer a natureza da instituição (ou do departamento competente) e, ao mesmo tempo, declarar os valores associados a ela.

3.2.4.2 Em alguns países, os arquivos audiovisuais utilizam um tipo específico de descritor originado dos termos franceses ou espanhóis para *biblioteca* (*bibliothèque*, *biblioteca*). Daí, *cinémathèque* (*cinemateca*, *sinematek*, *kinemathek*) para arquivos de filmes, *phonothèque* ou *discoteca* para arquivos de som, *médiathèque* para arquivos de mídias audiovisuais.[32]

32 Foi provavelmente a *Cinémathèque Française*, um dos primeiros arquivos de filmes do mundo, que deu origem a essa tendência, na década de 1930.

3.2.4.3 Pelo mesmo motivo, a palavra *museu* é empregada por inúmeros arquivos. Há, por exemplo, vários *museus de cinema* na Europa. Em alguns, mas não em todos, há uma ênfase na coleção e exposição de objetos e artefatos como figurinos, objetos de cena e equipamentos técnicos antigos.

3.2.4.4 Como unidade administrativa dentro de uma organização maior, um arquivo audiovisual pode às vezes ser chamado de *coleção* – literalmente, um grupo de objetos ou documentos colocados juntos. Dependendo do contexto, o termo pode ter diversas conotações, inclusive o sentido de itens selecionados individualmente de acordo com uma política, em oposição a um *fundo* de arquivo, ou a um grupo de registros relacionados em um todo orgânico. Em termos de organização, a palavra enfatiza a dependência com relação a uma organização ou conceito maiores, mais do que sugere uma organização com direitos próprios.

3.2.5 Nomes de instituições

3.2.5.1 Os nomes institucionais dos organismos públicos de memória preenchem várias funções importantes, entre as quais:

- *descrever* a instituição, declarar seu caráter profissional, seu *status*, sua missão e eventualmente outros atributos;
- *informar* e *comunicar*, são um ponto de referência por meio do qual a instituição é encontrada (em catálogos, pesquisas na internet etc.);
- *posicionar* a instituição em face de órgãos do mesmo tipo, nacionais e internacionais, e demarcar seu "território";
- *evocar* qualidades intangíveis, como valores profissionais, confiabilidade e prestígio; e
- *exercer uma função simbólica*, possuída e valorizada por um grupo de apoio, e que representa suas relações, sua história e seus sentimentos.

Em consequência, são bens valiosos pois têm o duplo valor de "marca" da instituição e de declaração de sua identidade. A formalização dos nomes por meio de uma legislação reconhece sua significação a longo prazo e serve para inibir mudanças precipitadas.

3.2.5.2 De acordo com essas funções, os nomes institucionais tendem a compartilhar certas características:

- não são ambíguos, mas únicos e autoexplicativos;
- são traduzíveis e seguem um padrão estabelecido (ver abaixo); e
- são estáveis: a mudança é rara e, quando acontece, é paulatina – a menos que haja uma transformação fundamental no caráter ou no *status* da instituição (como uma fusão ou uma mudança de papel ou de *status*).

3.2.5.3 O padrão habitual consta de um descritor profissional (*biblioteca*, *arquivo*, *museu*) e um qualificativo (*de som*, *de filme*, *audiovisual* etc.) – ou de uma palavra que combine ambos (*cinemateca*, *Phonogrammarchiv*) – mais um definidor de *status* (*governamental*, *nacional*, *universitário* etc.) e/ou o nome de um país ou de uma região. Exemplos:

- *Cinémathèque Française*
- *National Film, Video and Sound Archives* (África do Sul)
- *UCLA Film and Television Archive* (*University of California*, Los Angeles)
- *Österreichische Phonogrammarchiv* (Áustria)
- *National Library of Norway/Sound and Image Archive*
- *Gosfilmofond* (Rússia)
- *Ngā Taonga Sound and Vision* (Nova Zelândia)[33]

33 O nome completo é: *New Zealand Archive of Film, Television and Sound Ngā Taonga Whitiāhua Me Ngā Taonga Kōrero*. Foi formado pela fusão do *New Zealand Film Archive, Sound Archives Ngā Taonga Kōrero* e o *Television New Zealand Archive,* entre 2012 e 2014.

- *National Archives of Malaysia / National Centre for Documentation and Preservation of Audiovisual Material*
- *Discoteca di Stato* (Itália)
- *Library of Congress: Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division* (MBRS)

Nomes institucionais, assim como outros nomes, são muitas vezes abreviados. Isso pode resultar em uma sigla útil, especialmente se for um acrônimo eufônico e fácil de ser lembrado. Por definição, a sigla indica a existência de um nome mais extenso e convida à sua descoberta.

3.2.5.4 Alguns arquivos recebem o nome de pessoas (como o de um antigo benfeitor). Exemplos:

- *Walt Disney Archives*
- *George Eastman Museum / Motion Picture Department*
- *Smithsonian Institution*
- *Steven Spielberg Jewish Film Archive*

3.2.5.5 Finalmente, alguns arquivos, por diferentes motivos, usam marcas corporativas talvez impostas pela organização superior, ou quando um nome descritivo é difícil de ser encontrado, ou quando o contraste com fórmulas tradicionais é proposital. Nomes corporativos não são autoexplicativos. *Memoriav* é a marca de uma associação suíça de arquivos audiovisuais. O venerando *Nederlands Filmmuseum*, em 2010, fundiu-se com três outros organismos e foi rebatizado de *Eye Institute*, que reflete, em inglês a palavra holandesa *Ij*, que é o nome do rio que fica na frente de sua sede. Em 1999, o *National Film and Sound Archive* da Austrália foi renomeado como *ScreenSound Australia*, mas cinco anos depois reverteu para seu nome original.[34] Há uma vasta literatura sobre a teoria e a prática de marcas e sua administração.[35]

3.2.6 Preservação e acesso[36]

3.2.6.1 A *preservação* e o *acesso* são as duas faces de uma mesma moeda. Por comodidade, esses conceitos serão examinados separadamente, mas guardam entre si tal relação de interdependência que o acesso pode ser encarado como *parte integrante* da preservação. Na verdade, a definição mais ampla de *preservação* abarca a quase totalidade das funções e habilidades de curadoria de um arquivo, tanto contemporâneas quanto tradicionais.

3.2.6.2 A preservação não é um fim em si. Ela é necessária para assegurar o acesso permanente e careceria de sentido sem esse objetivo. Os dois termos possuem, não obstante, uma ampla gama de significados e os profissionais tendem a dar-lhes diferentes sentidos segundo o contexto em que trabalham. Além disso, a natureza relativamente frágil e efêmera dos suportes e das tecnologias audiovisuais, assim como as restrições jurídicas e comerciais que pesam sobre o acesso, colocam essas funções no centro da gestão e da cultura dos arquivos audiovisuais.

3.2.6.3 Em consequência, uma definição audiovisual geral seria:

- ***Preservação* é a totalidade de operações necessárias para assegurar o acesso permanente a documentos audiovisuais no maior grau de sua integridade.** Ela pode englobar um grande número de procedimentos, princípios, atitudes, equipamentos e atividades. A preservação engloba a

34 Para um estudo de caso detalhado dessa experiência de adoção de uma marca e subsequente reversão ao nome original, ver a tese de doutorado do autor, *National Film and Sound Archive: the quest for identity* (EDMONDSON, 2011).

35 Uma perspectiva de mudança de marca merece cuidadosa consideração, pois há muitos casos clássicos de fracassos. Um exemplo referencial foi o *British Post Office Group* que se tornou *Consignia* em 2001. Um ano depois, o clamor público forçou a reversão.

36 O autor agradece a Karen F. Gracy por sua tese de doutorado *The imperative to preserve: competing definitions of a value in the world of film preservation* (O imperativo para preservar: diferentes definições de um valor no mundo da preservação cinematográfica), publicada pela *University of California*, Los Angeles, em 2001, e em particular a sua análise aprofundada da definição do termo *preservação*.

conservação e a *restauração* de suportes; a *reconstituição* de versões originais; a *copiagem* e o *processamento* do conteúdo visual e/ou sonoro; a *digitalização* para criação de cópias com finalidade de acesso ou preservação; a *manutenção* dos suportes em condições adequadas de armazenamento; a *recriação* ou *emulação* de procedimentos técnicos obsoletos, de equipamentos e de condições de apresentação; a *pesquisa* e a *coleta de informações* para levar a bom termo essas atividades.

3.2.6.4 Várias definições de *preservação digital* já foram feitas, e cito um exemplo:

- **A *preservação digital* combina políticas, estratégias e ações para assegurar o acesso a conteúdos convertidos ou produzidos digitalmente, a despeito dos desafios de falhas de mídias ou de mudanças tecnológicas. O objetivo da preservação digital é a apresentação acurada de conteúdos autenticados ao longo do tempo.**[37]

3.2.6.5 Entretanto, por razões históricas, a expressão tem sido amplamente utilizada, mesmo por arquivistas, simplesmente como sinônimo de reprodução ou duplicação.[38] Infelizmente, isso tende a reforçar a ideia errônea segundo a qual a reprodução analógica ou digital de um suporte em perigo coloca um ponto final na questão, quando na verdade essa é apenas uma primeira etapa. A preservação não é uma operação pontual, mas uma tarefa de gestão que não acaba nunca. A manutenção a longo prazo da integridade dos registros ou dos filmes – quando sobrevivem – depende da correção e do rigor da política de preservação levada a cabo ao longo dos anos por sucessivos gestores. **Nunca se termina de preservar uma obra; na melhor das hipóteses, ela está sempre *em processo* de preservação!**

3.2.6.6 O uso errôneo do termo *preservação,* aliado ao desconhecimento de seus aspectos práticos, coloca desafios de comunicação aos arquivistas, porque também é suscetível de exploração comercial. Por exemplo: a utilização da expressão "remasterização digital" escrita em embalagens de DVDs ou em portais de *download* da internet sugere uma operação muito mais elaborada do que a simples reprodução que sem dúvida foi feita. Os serviços comerciais que oferecem a "preservação" de filmes domésticos em 8mm por meio de sua copiagem em DVD insinuam muito mais do que a simples mudança de formato que efetivamente oferecem e podem ser enganosos para o público.

3.2.6.7 A palavra *acesso* possui igualmente um amplo leque de significados:

- ***Acesso* é qualquer forma de utilização das coleções, dos serviços ou dos conhecimentos de um arquivo, notadamente a leitura em tempo real de sons e imagens em movimento e a consulta de fontes de informação relacionadas ao material sonoro e de imagens em movimento, bem como aos campos de conhecimento a que se referem.** O acesso pode ter um caráter *ativo* (de iniciativa da própria instituição) ou *passivo* (de iniciativa dos usuários da instituição). Em um estágio posterior, podem-se fornecer cópias de materiais selecionados, em atendimento a demandas do usuário.

3.2.6.8 A imaginação é o único limite para uma *política ativa de acesso*. Ela inclui a difusão regular no rádio ou na televisão de documentos pertencentes aos acervos dos arquivos; as projeções públicas; o empréstimo de cópias ou a produção de registros ou duplicações digitais destinadas a apresentações fora dos arquivos; a preparação de versões reconstruídas de filmes ou programas que existem apenas em versões parciais ou deterioradas; a criação de produtos inspirados nas coleções (CDs, DVDs, arquivos para *download*) para permitir o acesso universal aos materiais; a digitalização e a disponibilização de documentos pela internet; exposições, conferências, apresentações de qualquer natureza. O papel do *curador* é fundamental em todas essas atividades, porque cabe a ele

37 Definição da Associação Norte-americana de Bibliotecas (2007).

38 Ironicamente, esse sentido tem sua origem, talvez, em uma campanha pública de sensibilização realizada há bastante tempo pelos arquivos fílmicos. Essa campanha difundia a mensagem clara e enfática de que a única maneira de preservar (ou seja, salvaguardar) os filmes de nitrato em perigo era copiá-los em um suporte de acetato: *nitrate won't wait* ("o nitrato não espera"). Tratava-se de um grito de alerta pertinente na época. Hoje sabemos que a realidade é bem mais complexa e, consequentemente, mais difícil de ser explicada. As ideias velhas custam a desaparecer.

interpretar e contextualizar os documentos. O uso inadequado de itens do acervo, sem nenhuma mediação (como, por exemplo, a difusão ou a venda de cópias de má qualidade ou a prática comum de incluir em documentários de televisão sequências de materiais antigos projetados a velocidade errada), desvaloriza o acervo e gera impressões errôneas sobre sua natureza e sua importância.[39]

3.2.6.9 Os arquivos audiovisuais devem, mais ainda do que as outras instituições de memória, articular sua política de acesso levando em conta as realidades comerciais ligadas aos direitos de autor. Para facilitar o acesso aos acervos geralmente é necessário obter o acordo prévio do titular dos direitos e frequentemente pagar aluguéis e percentuais. Muitos filmes e gravações são produtos comerciais suscetíveis de gerar consideráveis receitas (para o titular dos direitos, não necessariamente para os arquivos) e os arquivos devem estar alertas para não violar aqueles direitos. O assunto fica mais complexo devido às mudanças tecnológicas e legais e os arquivos devem contar com uma assessoria jurídica sistemática.

3.2.6.10 No âmbito da preservação e do acesso, as perspectivas de um arquivo não comercial são diferentes das de um arquivo comercial. No primeiro caso, as coleções são consideradas bens culturais: o propósito de conservar o material e facilitar o acesso obedece a considerações baseadas no valor cultural e nas demandas de pesquisa, conceitos que influem amplamente no estabelecimento de prioridades. No segundo, os arquivos praticam uma espécie de gestão de ativos e as prioridades de preservação são determinadas por imperativos de comercialização, como cronogramas de lançamento de produtos e programas.

3.3 Conceitos fundamentais

3.3.1 Definição de patrimônio audiovisual

3.3.1.1 Os documentos audiovisuais – gravações, filmes, programas etc., como definido em 3.3.2 abaixo – são parte de um conceito mais amplo que pode ser chamado de patrimônio audiovisual. As conotações e a amplitude deste conceito variam de acordo com as culturas, os países e as instituições, mas sua essência é que os arquivos precisam contextualizar seus acervos de gravações, programas e filmes por meio da coleta e do fomento de uma série de itens, informações e competências a eles associadas. Propomos a definição a seguir.[40]

O *patrimônio audiovisual* inclui – mas não se limita a – os seguintes componentes:

- ***sons gravados, produções radiofônicas, cinematográficas, televisivas, videográficas, digitais 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 a 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[41];***

39 Aqui podem surgir longos e interessantes debates sobre a reutilização ética e correta de materiais de arquivo. Por exemplo, os *mashups* da internet tiram excertos de seus contextos originais e os propõem como um novo objeto. Isso é válido como obra nova? É algo danoso para a intenção do criador original?

40 Baseada na definição originalmente publicada em *Time in our hands* (O tempo em nossas mãos) (AUSTRALIAN NATIONAL FILM AND SOUND ARCHIVE, 1985), e revista por Birgit Kofler em *Legal questions facing audiovisual archives* (Questões legais enfrentadas pelos arquivos audiovisuais) (KOFLER, 1991, p. 8-9).

41 Outra redação para a segunda parte dessa cláusula foi sugerida por Wolfgang Klaue: "[...] isso inclui materiais resultantes da produção, gravação, transmissão, distribuição, exibição e radiodifusão de documentos audiovisuais tais como roteiros, manuscritos, partituras, desenhos, documentos de produção, fotografias, cartazes, materiais de publicidade, comunicados para a imprensa, documentos de censura, artefatos como equipamentos técnicos, cenários, acessórios, elementos de filmes de animação e de efeitos especiais, figurinos" (KLAUE apud KOFLER, 1991).

- ***conceitos como a perpetuação de procedimentos e ambientes em vias de desaparecimento associados à reprodução e à apresentação[42] desses documentos; e***
- ***materiais não bibliográficos ou gráficos, como fotografias, mapas, manuscritos, transparências e outros trabalhos visuais, selecionados por seu próprio valor.***

3.3.1.2 Em consequência, a maior parte dos arquivos audiovisuais, se não todos, deveria ajustar essa definição a seus parâmetros particulares de forma a adaptá-la a sua situação – por exemplo, a uma qualificação geográfica (isto é, o patrimônio de um país, de uma cidade ou de uma região), a uma limitação temporal (por exemplo, o patrimônio da década de 1930) ou a uma especialização temática (por exemplo, o patrimônio radiofônico como fenômeno social antes do surgimento da televisão).

3.3.2 Definição de mídias audiovisuais / documentos / mídias baseadas no tempo

3.3.2.1 Há muitas definições e outras tantas hipóteses a propósito destes termos que podem, em combinações variadas, abarcar (a) imagens em movimento, tanto em película quanto digitais, (b) projeções de transparências acompanhadas de sons, e PowerPoint, (c) imagens em movimento e/ou sons gravados em vários formatos, (d) rádio e televisão, (e) fotografias e gráficos fixos, (f) *video games*, (g) qualquer coisa projetada em uma tela, (h) qualquer coisa que se possa ver na tela de um computador, (i) todos os anteriores. Damos em nota alguns exemplos de definições. Existem muitas outras. As enumeradas o são a título meramente ilustrativo da diversidade de perspectivas. Não endossamos nem comentamos nenhuma delas.[43]

3.3.2.2 O leque vai de qualquer coisa com imagens e/ou sons, de um lado, a elaboradas apresentações de PowerPoint ou jogos interativos de computador, de outro. Em seus respectivos contextos essas definições podem ser úteis. Porém, em termos práticos e filosóficos, os arquivos audiovisuais precisam de uma definição que se ajuste à realidade de seus trabalhos e que afirme claramente o caráter das mídias audiovisuais por seu próprio direito.

3.3.2.3 Palavras como *mídia*, *material* ou *documento* tendem a ser usadas de forma intercambiável. Em seu sentido mais comum, entretanto, *mídia* e *material* sugerem sobretudo *suporte*.

42 Klaue sugere aqui "produção, reprodução e apresentação" (KLAUE apud KOFLER, 1991).

43 Definição 1 – documentos audiovisuais são:

- registros visuais (com ou sem trilha sonora) independentemente de seu suporte físico e do processo de registro utilizado, como filmes, diapositivos, microfilmes, transparências, fitas magnéticas, quinescópios, videogramas (videoteipes, videodiscos), discos a *laser* de leitura óptica (a) destinados à recepção pública pela televisão, por projeção em uma tela ou por quaisquer outros meios, (b) destinados a ser colocados à disposição do público;
- registros sonoros independentemente de seu suporte físico e do processo de registro utilizado, como fitas magnéticas, discos, trilhas sonoras ou registros audiovisuais, discos a *laser* de leitura óptica (a) destinados à recepção pública por radiodifusão ou por quaisquer outros meios, (b) destinados a ser colocados à disposição do público.

Todos esses materiais são documentos culturais.

Essa definição objetiva englobar o máximo de formas e formatos. "[...] As imagens em movimento [...] constituem a forma clássica do documento audiovisual e são a principal forma explicitamente incluída na Recomendação da UNESCO de 1980. [...] na realidade, elas incluem necessariamente também os registros sonoros" (KOFLER, 1991. p.10-13).

Definição 2 – [uma obra audiovisual] destina-se ao mesmo tempo a ser ouvida e vista e consiste em uma série de imagens relacionadas, acompanhadas de sons registrados em um suporte adequado (WIPO. *Glossary of Terms of the Law of Copyright and Neighbouring Rights*).

Definição 3 – [o patrimônio audiovisual] engloba os filmes produzidos, distribuídos, difundidos ou de qualquer outra forma colocados à disposição do público. [...] [Define-se filme como] uma série de imagens em movimento fixadas ou armazenadas sobre um suporte (qualquer que seja o método de registro e a natureza do suporte usado inicial ou posteriormente para isso), com ou sem acompanhamento sonoro que, quando projetada, dá uma ilusão de movimento [...] (*Draft Convention for the Protection of the European Audiovisual Heritage* [Esboço da Convenção para a Proteção do Patrimônio Audiovisual Europeu], redigida pelo Comitê de Especialistas em Cinema no Conselho da Europa, em Estrasburgo. Essa é a tradução do escritor do texto francês).

◊ Prateleiras superlotadas comprometem a ordenação e o acesso © *Fabricia Malan*

Documento, como é usado pela UNESCO, tem o duplo significado de suporte *e* de conteúdo deliberadamente criado.

3.3.2.4 De acordo com isso, propomos a seguinte definição profissional de documentos audiovisuais:

Documentos audiovisuais são obras que contêm imagens e/ou sons reprodutíveis reunidos em um suporte[44] e que:

- ***em geral, exigem um dispositivo tecnológico para serem registrados, transmitidos, percebidos e compreendidos;***
- ***o conteúdo visual e/ou sonoro tem duração linear; e***
- ***o objetivo é a comunicação desse conteúdo e não a utilização da tecnologia para outros fins.***

3.3.2.5 A palavra *obra* supõe uma entidade que resulta de um ato intelectual deliberado e se poderia contestar que nem todas as imagens em movimento ou registros sonoros possuem um conteúdo ou uma intenção intelectual deliberada – por exemplo, a gravação dos sons de uma rua, onde o conteúdo é incidental (o contrário também poderia ser contraposto: que a intencionalidade – o mero ato de colocar uma câmara ou um microfone para fazer um registro – é em si uma prova suficiente da intenção intelectual).

3.3.2.6 A noção de que uma obra audiovisual só pode ser feita e percebida diacronicamente – ao longo de uma duração de tempo – é difícil de ser definida, especialmente quando, por exemplo, a obra pode ser percebida como parte de uma página da internet onde o usuário escolhe a ordem em que o conteúdo é mostrado. Entretanto, os registros de imagem e de som, por mais curtos que sejam, são lineares por sua própria natureza: eles não podem ser percebidos de maneira instantânea.

3.3.2.7 Aceita a impossibilidade de chegarmos a uma definição exata, propomos uma definição formulada de maneira a categoricamente ***incluir*** os registros convencionais de som e/ou imagens em movimento (sonoras ou silenciosas) e programas de radiodifusão, publicados ou inéditos, em todos os formatos. Formulada também de maneira a categoricamente ***excluir*** materiais de texto em si, independentemente do suporte utilizado (papel, microfilme, formatos digitais, gráficos ou transparências de projeção etc. – a distinção é mais conceitual do que técnica, embora em grande medida também exista uma diferença tecnológica). ***A definição proposta exclui também a conotação popular do termo mídia***, que inclui jornais impressos ou digitais assim como as

44 Uma obra individual pode estar contida em um ou em vários suportes; algumas vezes um único suporte pode conter mais de uma obra.

atividades de radiodifusão. Programas de rádio e de televisão – inclusive noticiários – estariam, claro, ***incluídos*** na definição de documentos audiovisuais, assim como conteúdos sonoros e de imagens em movimento inseridos em *websites*, noticiários e revistas eletrônicos.

3.3.2.8 Entre esses dois grupos, obviamente, existe um largo espectro de materiais e obras que são menos automaticamente a preocupação dos arquivos audiovisuais e que, dependendo da percepção de cada um, podem ou não se enquadrar plenamente na definição acima. Eles incluem fotografias, multimídias, rolos de música de pianos automáticos e música mecânica, assim como o "audiovisual" tradicional composto de transparências copiadas em fitas magnéticas. Jogos de computador, *websites* e outras criações digitais são, por definição, não lineares em sua construção, e a possibilidade de "embaralhar" ou fazer a exibição aleatória do conteúdo de arquivos de áudio ou de imagem é um aspecto padrão dessa tecnologia. Mesmo assim, os fragmentos de imagem e som resultantes, não importa quão curtos sejam, permanecem lineares em si, e uma sequência – intencional ou não – de fragmentos também é linear.

3.3.2.9 Variantes culturais também precisam ser consideradas. Em alguns lugares da América Latina, por exemplo, o termo *audiovisual* tende a designar um leque amplo de documentos visuais não literários como mapas, fotografias, manuscritos, páginas da internet e outros tipos de imagens, reunidos por sua própria qualidade e por sua relação aos documentos audiovisuais tal como definidos em 3.3.2.4 (ver também a definição anterior de *patrimônio audiovisual*). Na Europa, ao contrário, a tendência é reduzir o âmbito do adjetivo.

3.3.3 Definição de arquivo audiovisual

3.3.3.1 Talvez por razões históricas, não existe em uso nenhuma definição sucinta e padronizada do que seja um arquivo audiovisual. Os estatutos da FIAT, FIAF e IASA descrevem muitas características e expectativas de tais organismos para com seus membros, mas não fornecem nenhuma definição relativa ao que deve ser a instituição em si. Os estatutos da SEAPAVAA (1996) definem os termos *audiovisual* e *arquivo* a partir dos requisitos para filiação a ela. É interessante citá-los:

Artigo 1b: Entende-se aqui audiovisual por imagens em movimento e/ou sons gravados, registrados em filmes, fitas magnéticas, discos ou quaisquer outros suportes existentes ou que venham a ser inventados.

Artigo 1c: Entende-se aqui arquivo como uma organização ou unidade de uma organização que se ocupa em coletar, administrar, preservar e facilitar acesso a ou uso de uma coleção de materiais audiovisuais e relacionados. O termo inclui instituições governamentais e não governamentais, comerciais e culturais que cumpram essas quatro funções. As regras [dos estatutos] *podem exigir a aplicação estrita desta definição na determinação da elegibilidade do candidato.*

3.3.3.2 Como ponto de partida, propomos a seguinte definição:

Um arquivo audiovisual é uma organização ou departamento de uma organização cuja missão, eventualmente estabelecida por lei, consiste em proporcionar o acesso administrado a uma coleção de documentos audiovisuais e ao patrimônio audiovisual mediante atividades de reunião, preservação e promoção.

3.3.3.3 Esta definição leva em consideração o exposto no parágrafo 3.2.6 e responde à ideia de que a preservação não é um fim em si, mas uma maneira de atingir uma finalidade, que é o acesso permanente. Também estabelece que a coleta, a gestão, a preservação, a promoção e o acesso ao patrimônio audiovisual são seu *foco* e não uma atividade menor entre várias outras. A palavra que importa aqui é *e*, não *ou*: o arquivo faz todas essas coisas, não apenas algumas. Isto por sua vez supõe que reúne materiais, ou pretende reuni-los, nos diferentes formatos apropriados *tanto* para sua preservação *quanto* para sua consulta.

3.3.3.4 Esta definição deve ser aplicada de forma criteriosa e não dogmática. Por exemplo, há uma diferença entre um arquivo audiovisual com sua função de preservação e uma distribuidora de filmes ou uma fornecedora de imagens de arquivo onde o intuito principal é o acesso e não a preservação. Na prática, esse segundo tipo de instituição pode se converter com o tempo em uma instituição do primeiro tipo, se sua coleção for preciosa ou única, e sua perspectiva se transformar. Repetindo: as coleções privadas, se geridas de acordo com a definição indicada, na prática são arquivos.

3.3.3.5 A tipologia dos arquivos audiovisuais (ver próximo capítulo) indica que nesta definição se incluem numerosas categorias e preocupações. Por exemplo, alguns arquivos audiovisuais dedicam-se a uma determinada mídia, como filmes, programas de rádio e de televisão, gravações sonoras ou conteúdos digitais; outros englobam várias mídias. Alguns se ocupam de conteúdos variados enquanto outros se dedicam a conteúdos específicos ou especializados. Finalmente, podem ser públicos ou privados, e ter ou não fins comerciais. O que importa é o ***foco*** das funções, ***não*** as políticas que orientam essas funções. Por exemplo, alguns arquivos audiovisuais de empresas não permitem o acesso público, pois sua política é atender apenas "clientes internos". Alguns arquivos públicos ou institucionais, por outro lado, priorizam facilitar o acesso a usuários não comerciais, sem objetivo de lucro. Nos dois casos, a função de possibilitar acesso, em si, é a mesma.

3.3.4 Definição de arquivista audiovisual

3.3.4.1 Embora expressões como *arquivista de filmes*, *arquivista de sons* e *arquivista audiovisual* sejam de uso comum na área e em sua bibliografia, parece não haver uma definição oficial delas adotada pelas associações profissionais, pela UNESCO ou mesmo entre os profissionais. Tradicionalmente, são conceitos subjetivos e flexíveis que evidentemente significam coisas diferentes para pessoas diferentes: uma afirmação de percepção e identidade pessoais mais do que uma qualificação formal.

3.3.4.2 Para exemplificar: nota-se que a afiliação à AMIA é aberta a "qualquer pessoa, instituição, organização ou corporação interessada", sem outras especificações.[45] A afiliação individual à IASA é aberta a "pessoas envolvidas no trabalho de arquivos e outras instituições, organizações, corporações ou empresas que detêm, administram ou preservam documentos sonoros ou audiovisuais e se dediquem aos propósitos da IASA"[46] (o termo *arquivo* não é definido). A SEAPAVAA oferece afiliação àqueles que "compartilhem os objetivos da Associação e respeitem seus estatutos". Os candidatos individuais devem fornecer informações sobre seus principais interesses e trabalhos realizados.[47] A FIAT não estabelece nenhuma condição para a candidatura de membros individuais. A FIAF não aceita afiliação individual.

3.3.4.3 Cursos universitários formam atualmente graduados em imagens em movimento e arquivística audiovisual. Para esses graduados, a identidade é uma questão de qualificação formal, assim como da imagem que têm de si próprios. Levando em conta o exposto, propomos a seguinte definição:

Um arquivista audiovisual é uma pessoa formalmente qualificada ou credenciada como tal, ou que exerce, em um arquivo audiovisual, uma atividade profissional qualificada, voltada para o desenvolvimento, a preservação ou o gerenciamento de acesso ao acervo, bem como para o atendimento de uma clientela.

45 Portal da AMIA. Acesso em: 16 out. 2015.

46 Estatuto da IASA. Acesso em: 16 out. 2015.

47 Estatuto da SEAPAVAA. Acesso em: 16 out. 2015.

◊ Rotulagem e numeração consistentes fazem parte da boa organização © *Fabricia Malan*

Para colocar isso em contexto, podemos dizer que um arquivista profissional, em sentido amplo, é definido como a pessoa com apropriada qualificação universitária que seja elegível para afiliação em uma sociedade profissional relevante.[48]

3.3.4.4 Os arquivistas audiovisuais em atividade provêm de vários campos de formação. Alguns são universitários, outros aprenderam sua profissão na prática de muitos anos. A longo prazo, contudo, a proporção daqueles dotados de qualificação formal na área vai crescer, e a questão do credenciamento formal dos arquivistas em atividade por parte das federações deverá ser enfrentada, da mesma forma que o foi em outras profissões de memória: parece lógico que um título de pós-graduação ou experiência equivalente seriam um mínimo adequado para esse credenciamento.

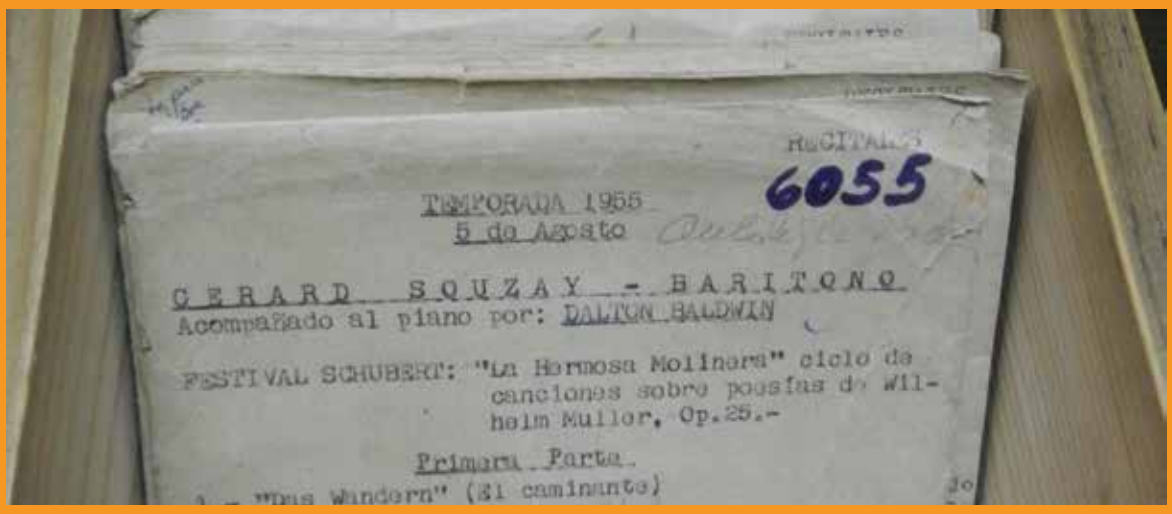
3.3.4.5 Aqui é necessário analisar o significado do termo *profissional*, amplamente utilizado. Para um bibliotecário tradicional, um arquivista ou um museólogo, o termo supõe uma titulação acadêmica e a possibilidade de credenciamento e afiliação a uma associação profissional. Em uma estrutura menos consolidada como é a da arquivística audiovisual, o termo pressupõe um nível equivalente de treinamento, experiência e responsabilidade – incluindo tomadas de decisão qualitativas e de julgamento em qualquer área de operação do arquivo.

3.3.4.6 Como os arquivistas em geral, os bibliotecários e os museólogos, os arquivistas audiovisuais deveriam poder seguir quaisquer especializações correspondentes a suas oportunidades, preferências ou conhecimentos, e identificar-se como tal. Dessa forma poderiam, por exemplo, compartilhar uma base comum em teoria, história e conhecimento técnico, mas escolher seguir carreiras como arquivistas de som, de cinema, de televisão, de radiodifusão, de arquivos digitais ou de documentação – ou, como em algumas instituições, de todos eles.

3.3.4.8 Deveriam também poder escolher as áreas de administração, promoção e gerenciamento. Existe um debate eterno sobre se "gerenciamento" e uma disciplina profissional como a arquivística audiovisual são habilidades distintas, mesmo mutuamente exclusivas. É mais fácil treinar um administrador a partir de um arquivista, ou um arquivista a partir de um administrador? Muitos da área (inclusive este autor) acreditam que as habilidades executivas de gerenciamento, promoção, captação de recursos e administração *são* partes inseparáveis da visão de mundo e da bagagem profissional dos arquivistas audiovisuais, e não distintas dela. Existem muitas provas para atestar que as instituições de memória são administradas com muito sucesso por tais profissionais.

48 Por exemplo, a Sociedade Australiana de Arquivistas exige qualificação em estudos arquivísticos em uma universidade, mais o equivalente a um ano de experiência como arquivista em tempo integral, ou qualquer grau universitário mais dois anos de experiências relevantes (AUSTRALIAN SOCIETY OF ARCHIVISTS, 2008, p. 14).

Capítulo 4: Os arquivos audiovisuais – tipologia e paradigma



◊ A documentação em papel complementa os suportes audiovisuais © *Fabricia Malan*

4.1 Histórico

4.1.1 Não existe uma data oficial para o nascimento da arquivística audiovisual. Ela surgiu de fontes difusas, em parte sob os auspícios de uma ampla variedade de instituições de coleta, de universidades e outras, como uma extensão natural do trabalho que realizavam. Embora com bastante atraso, desenvolveu-se paralelamente ao crescimento da popularidade e do alcance das mídias audiovisuais. Arquivos de som, de filmes, de rádio e depois de televisão tenderam a ser a princípio institucionalmente diferentes uns dos outros, refletindo o caráter distinto e individual de cada mídia e das indústrias a elas associadas. A partir dos anos de 1930, ganharam uma identidade mais visível ao se organizar em associações profissionais internacionais que representavam cada mídia em específico.[49] Com o decorrer do tempo, também foram reconhecidos pelas organizações internacionais de arquivos gerais, bibliotecas e museus.

4.1.2 Os arquivistas audiovisuais, enquanto grupo profissional, também não têm um nascimento oficial. À medida que a área se desenvolveu, atraiu pessoas de muitos campos: das profissões de memória, da universidade, das indústrias cinematográficas, de radiodifusão e de som, das ciências e das artes. Algumas tinham titulação formal em seus campos de origem, outras não. O que parecia reuni-las era um sentimento de perda e de catástrofe, e uma motivação, em alguns casos um zelo missionário, de deter a maré.

4.1.3 Nos primeiros anos do século XX, não era de modo algum evidente que os registros sonoros e as imagens em movimento tivessem qualquer valor permanente. Embora sua invenção fosse, em parte, resultado da curiosidade e do empenho científicos, seu rápido desenvolvimento deveu-se à sua explosão como formas de entretenimento popular.

4.1.4 Algumas tentativas pioneiras foram feitas para que instituições especializadas reconhecessem o valor dos materiais audiovisuais. Por exemplo, em Viena, em 1899, a *Österreichische Akademie der*

49 Embora nominalmente a FIAF, a FIAT e a IASA representem respectivamente arquivos de filmes, de televisão e de som, os papéis relativos são mais complexos. A FIAT, com efeito, é uma associação da indústria da televisão. A FIAF é um fórum para arquivos não comerciais de filmes e de televisão que desempenham um papel mais autônomo como instituições públicas e depositários culturais. O quadro de afiliados da IASA inclui organizações interessadas em som e, muitas vezes, outras mídias audiovisuais. Alguns arquivos pertencem a várias federações. A ICA e a IFLA promovem fóruns para arquivos audiovisuais que têm relações com o mundo da biblioteconomia e da arquivística em geral.

Wissenschaften (Academia Austríaca de Ciências) estabeleceu um *Phonogrammarchiv* (Arquivo de Fonogramas) com a finalidade de recolher registros sonoros etnográficos (provavelmente o primeiro arquivo sonoro estabelecido no mundo com essa finalidade expressa, arquivo até hoje em funcionamento).[50] Ao mesmo tempo, em Londres, o *British Museum* (Museu Britânico) esboçou uma coleção de imagens em movimento de valor histórico, enquanto em Washington, a *Library of Congress* (Biblioteca do Congresso) perguntava-se o que fazer com as cópias em papel dos primeiros filmes recebidos para registro de direitos autorais.

4.1.5 Um jornal britânico da época expressou o dilema:

O filme não era nem um impresso nem um livro – na verdade, qualquer um poderia dizer o que ele não era, mas ninguém podia dizer o que ele era. O objeto não tinha uma categoria na qual se encaixasse. O verdadeiro problema é que ninguém sabia dizer a que categoria ele pertencia (*The Era,* 17 de outubro 1896).

Alguns meses depois, a *Westminster Gazette* (20 de fevereiro 1897) via a questão da seguinte forma:

[...] *a atividade cotidiana da sala de gravuras do* British Museum *está completamente atrapalhada pela coleção de fotografias animadas que foi despejada em cima dos funcionários atarantados* [...] *a degradação da sala consagrada a Dürer, Rembrandt e outros mestres* [...] [onde o pessoal] *cataloga de má vontade* O derby do príncipe, A praia de Brighton, Os ônibus de Whitehall *e outras cenas atraentes que deliciam os olhos do público dos cafés-concerto* [...] *Falando seriamente: essa coleção de porcarias não está se tornando uma bobagem absurda?*

4.1.6 Os suportes audiovisuais não se enquadraram facilmente nos pressupostos de trabalho das bibliotecas, arquivos e museus do começo do século XX e, embora houvesse exceções[51], seu valor cultural era amplamente desconsiderado.[52] Em 1978, o pioneiro arquivista de filmes Rod Wallace, da *National Library* (Biblioteca Nacional) da Austrália, recordava a década de 1950:

A atitude pública para com os materiais históricos era então muito diferente, em especial no mundo cinematográfico. Primeiro encontramos uma apatia muito grande. Éramos olhados como doidos, e em muitas ocasiões isso nos era dito. Nunca vou esquecer uma vez que uma sala de projeção cheia de gente da indústria cinematográfica assistiu a um programa de filmes antigos recuperados pela Biblioteca e então um homem me disse que nós deveríamos ter jogado tudo fora. E as outras pessoas concordavam com ele!

4.1.7 Proclamações a respeito de ser o "primeiro" em qualquer área deveriam ser cautelosas, pois em geral não correspondem à realidade. Os arquivos de filme, como organizações distintas das instituições tradicionais de memória, parecem ter surgido primeiro na Europa e na América do Norte – onde são um fenômeno visível na década de 1930[53] –, enquanto os arquivos de som, sob uma grande variedade de formas institucionais, desenvolveram-se em separado. Houve uma tentativa australiana, nessa época, de combinar os dois conceitos.[54] Depois da Segunda Guerra Mundial, o movimento espalhou-se de forma irregular pelo resto do mundo – país a país, instituição a instituição. Lentamente, e por estágios,

50 Desde seu início, o objetivo era assegurar a *permanência* dos registros, criar uma *documentação* de apoio à pesquisa e desenvolver um *programa*. Isso vai ao encontro da definição de arquivo audiovisual expressa em 3.3.3.2.

51 Como o *Imperial War Museum* (Museu Imperial da Guerra) inglês que desde 1919 efetivamente coletou filmes.

52 Um fator-chave para o desprestígio com que o grosso das bibliotecas e arquivos encarava os materiais audiovisuais era a ênfase que dedicavam ao documento textual. Os canadenses Terry Cook e Joan Schwartz (no artigo *Archives, records and power: the making of modern memory* [Arquivos, registros e poder: a construção da memória moderna], *Archival Science,* n. 2, p. 1-19, 2002, e em outros textos) estão entre os pesquisadores desse fenômeno.

53 Entre os arquivos pioneiros parece estar o *Netherlands Central Film Archive* (Arquivo Central de Cinema da Holanda), que começou a funcionar em 1917, mas o conceito foi definido pelos quatro membros fundadores da FIAF, em 1938.

54 A *National Historical Film and Speaking Record Library* (Biblioteca Nacional do Filme Histórico e do Registro Falado) foi fundada pelo governo australiano em 1935. Foi a precursora do atual *National Film and Sound Archive* (Arquivo Nacional de Cinema e Som) da Austrália.

o valor cultural das mídias audiovisuais ganhou legitimidade e ampla aceitação. O desenvolvimento do rádio, dos anos de 1920 em diante, com a posterior gravação e distribuição de programas por redes, criou tipos de materiais inteiramente novos para uma potencial preservação, enquanto a popularização da televisão a partir dos anos de 1940 fez o mesmo para as imagens em movimento. Aliás, fez também algo mais: trouxe de volta ao público conteúdos esquecidos nas coleções dos estúdios e sensibilizou uma geração para a importância de preservar do desaparecimento o patrimônio cinematográfico. A mudança de formatos de registros sonoros e da película de nitrato de celulose para triacetato de celulose reforçou crescentes preocupações quanto à sua sobrevivência e garantia de acesso no futuro.

4.1.8 Foi a ação deliberada dos arquivos audiovisuais, frequentemente diante da indiferença – quando não da oposição direta – dos produtores de cinema, televisão e discos, temerosos de que os materiais dos quais detinham os direitos patrimoniais ficassem em outras mãos que não as suas, que resultou afinal em inesperados ganhos para os mesmos produtores. Isso começou a acontecer quando as redes de televisão e em seguida os distribuidores de áudio e vídeo para os mercados de consumidores começaram a explorar as riquezas do mundo dos arquivos de cinema e de som, e assim demonstraram o princípio da justificativa econômica da preservação audiovisual.

4.1.9 O panorama hoje é bastante complexo, como a tipologia abaixo indica. O arquivamento audiovisual acontece em uma ampla gama de tipos de instituição e está em constante desenvolvimento à medida que se expandem as possibilidades de distribuição física e digital. Produtoras e redes de radiodifusão compreenderam o valor comercial de proteger seu patrimônio e muitas criaram seus próprios arquivos.

4.1.10 A história da arquivística audiovisual difere muito de país para país e de região para região, e está muito distante de ter sido pesquisada ou registrada (tarefa muito além dos objetivos deste documento). Sua emergência não aconteceu simultaneamente em todo o planeta. O movimento parece ter rapidamente se expandido na Europa e na América do Norte do pós-guerra, enquanto no sudeste da Ásia, na Australásia, África e América Latina realmente começou a ganhar força apenas a partir da década de 1970 ou posteriormente, a despeito da longa presença das indústrias de cinema, rádio, televisão e discos estabelecidas nessas regiões. Claro que há exceções, como uma pioneira criação de arquivos na China, no Vietnã, no México e em alguns países da América Latina.

4.1.11 As diferenças não podem ser inteiramente explicadas pelos diversos graus de recursos, circunstâncias e panoramas políticos. Podem se dever também muito a uma questão de tempo: tempo para desenvolver a consciência, o apoio e a vontade política. A consciência pode ter se desenvolvido mais cedo e com mais facilidade nas paisagens culturais do hemisfério norte. E o desenvolvimento ainda permanece desigual: em muitos países o trabalho ainda não foi seriamente iniciado. Como sempre, o trabalho está a exigir pioneiros dedicados.

4.2 Escopo de atividades

4.2.1 Os arquivos audiovisuais, em seu conjunto, desenvolvem muitas atividades executadas por outras instituições de memória. As tarefas de reunir, documentar, administrar e conservar um acervo são centrais, e delas decorrem a natural consequência e o desejo de que a coleção seja acessível.

4.2.2 O âmbito e o caráter do acervo serão definidos por uma política – de preferência escrita! Tipos de conteúdo, de suporte, descrição técnica, origem, limites cronológicos, gênero e situação de direitos autorais estão entre os muitos elementos que podem definir o âmbito de um acervo. Sua documentação, conservação, gestão física e virtual e acordos de acesso devem ser providenciados. Embora a administração seja de responsabilidade do arquivo, o acervo pode estar armazenado em um edifício que não esteja sob seu controle: a guarda pode eventualmente ser contratada junto a uma empresa.

4.2.3 A conservação também será responsabilidade do arquivo embora novamente algumas atividades ou processos – como a duplicação – possam ser contratados com prestadores de serviços especializados. Quando isso acontece, é dever do arquivo exercer um sistema de controle de qualidade para assegurar que os padrões que estabeleceu sejam observados.

◊ Curso de verão da FIAF em 1973, em Berlim Oriental © *UNESCO*

4.2.4 Estabelecida a partir dessas atividades, encontra-se uma legião de outros processos que variam de arquivo para arquivo, suas políticas, prioridades e circunstâncias, mas que são, não obstante, expressões de seu caráter essencial. Eis uma relação parcial deles:

- instalações públicas para pesquisa, biblioteca e serviços;
- projeções públicas, instalações para exposições e debate;
- catálogos *online*;
- programas de história oral;
- programas de ensino profissional;
- comercialização de produtos elaborados a partir do acervo;
- programa de publicações;
- empréstimo de materiais e objetos para projeções e exposições externas;
- programas de eventos públicos: conferências, aulas, festivais, exposições; e
- instalações públicas: loja, café, pontos de encontro.

4.3 Tipologia

4.3.1 Esclarecimento

4.3.1.1 Os arquivos audiovisuais abarcam uma grande diversidade de modelos, tipos e interesses institucionais. Embora reconheçamos que toda organização é única e que qualquer tipologia tem um grau de arbitrariedade e artificialismo, a categorização é uma forma útil de tentar dar alguma forma ao campo.

4.3.1.2 Como proposta para isso, listamos abaixo vários pontos de referência contra os quais qualquer arquivo pode ser "posicionado":

- com ou sem fins lucrativos;
- grau de autonomia;
- *status*;
- usuários;
- amplitude de mídias e capacidades; e
- caráter e ênfase.

4.3.1.3 Nenhuma das categorias dessa tipologia coincide com as exigências de quaisquer das associações profissionais, embora representem fatores que algumas levam em consideração ao admitir ou não a afiliação. Muitos arquivos não pertencem a nenhuma associação profissional.

4.3.2 Com ou sem fins lucrativos

4.3.2.1 A arquivística audiovisual começou como um movimento culturalmente motivado, preservando materiais por seus valores intrínsecos, independentemente do potencial comercial – agindo algumas vezes, na verdade, contra o predomínio do princípio comercial que permitia a destruição de filmes e registros "ultrapassados" e aparentemente sem valor econômico. Esse propósito altruísta fundamental continua muito importante embora nesse como em

outros campos da preservação cultural a atividade não seja economicamente autossuficiente e dependa de dotações públicas e particulares.

4.3.2.2 Cada vez mais, arquivos sem fins lucrativos estão sendo complementados por outro modelo: o arquivo autossuficiente, capaz de sustentar-se por meio da geração de recursos provindos de seu acervo, por intermédio de licenciamentos, segmentação, reutilização e outras formas de exercer direitos patrimoniais, seus próprios ou de cedentes. Tais arquivos são geralmente subconjuntos de vastos empreendimentos produtores como indústrias de disco, estúdios de cinema ou redes de televisão. A proliferação da demanda por materiais antigos de repertório tornou novamente valiosos bens até então negligenciados.

4.3.2.3 Um arquivo nacional gerido pelo governo é o exemplo clássico do modelo sem fins lucrativos; o arquivo de uma rádio ou de uma televisão, ou uma biblioteca de imagens de arquivo, o do modelo com fins lucrativos. O primeiro persegue objetivos altruístas que são publicamente reconhecidos como meritórios, a despeito de seu retorno financeiro, e podem propiciar acesso em bases não comerciais. O segundo modelo administra seus ativos com vista à geração de dividendos, em dinheiro ou em espécie, e pode ter estratégias de lucro. Essas diferentes perspectivas e valores interferem em tudo, da política de seleção e serviços de acesso aos padrões e métodos de preservação.

4.3.2.4 A diferença é fundamental para a estrutura da área e suas associações profissionais. A FIAF, por exemplo, não aceita como membros instituições com fins lucrativos, enquanto a IASA e a AMIA estão abertas para organismos com ou sem fins lucrativos. Desde que os dois tipos de arquivos participem de uma mesma tarefa – assegurar a sobrevivência do patrimônio audiovisual – existem pontos em comum e esferas de cooperação. Arquivistas individuais podem se mover entre os dois tipos ao longo de sua carreira, e as questões e tensões criadas pelos dois conjuntos de valores são uma área importante de discussão profissional.

4.3.2.5 As duas abordagens não são mutuamente exclusivas. Os arquivos sem fins lucrativos enfrentam a realidade de que suas coleções e programas estão crescendo mais rápido do que seus orçamentos. A consequência é que eles se engajam em atividades comerciais (como a comercialização de direitos e o lançamento de materiais do acervo em formatos de consumo) ou de captação de patrocínios como forma de suplementar suas dotações – e, ao fazer isso, aprendem as úteis habilidades e perspectivas do empreendimento comercial. Por outro lado, os arquivos com fins lucrativos podem ser capazes de introduzir um grau de altruísmo na implementação de suas políticas de coleção, executando para isso um delicado processo de educação interna nas organizações de que fazem parte.

4.3.2.6 A introdução de programas de preservação digital acentuou os problemas enfrentados pelos arquivos sem fins lucrativos. Esses programas exigem uma continuidade de recursos financeiros em um nível inteiramente novo. Alguns arquivos se viram forçados a desenvolver estratégias para gerar seus próprios recursos para mantê-los. Fundamentalmente, a preservação digital aumentou de maneira permanente a necessidade de os arquivos audiovisuais possuírem bases de recursos maiores.

4.3.3 Grau de autonomia

4.3.3.1 Alguns arquivos são organizações independentes em todos os sentidos da expressão: são legalmente constituídos como tal, têm dotação garantida, estatutos e acordos de gestão que permitem que prestem contas a um conselho e à sua base de apoio, e possuem completa autonomia profissional na execução de suas funções. Outros são claramente setores integrantes de instituições maiores, com dotações restritas e âmbito limitado de autonomia profissional. A maioria dos arquivos situa-se entre esses dois extremos.

4.3.3.2 A autonomia é um atributo muito valorizado, e um nível mínimo de autonomia profissional é fundamental se o arquivo quiser funcionar com eficiência e ética. Porém, o grau de autonomia pode não ser imediatamente evidente: há instituições aparentemente independentes que são na verdade departamentos de organizações maiores e têm pouca autonomia legal e prática. Departamentos de grandes organismos, ao contrário, podem algumas vezes gozar de considerável independência de facto.

4.3.4 Status

4.3.4.1 A palavra não tem aqui um sentido pejorativo ou elitista: é unicamente um descritor prático e um componente essencial dos termos de referência do arquivo.

4.3.4.2 O *status geográfico* define o território que o arquivo cobre ou representa. Um arquivo nacional tem um âmbito de acervo e de serviços mais amplo, mas talvez menos aprofundado do que um arquivo que opera em nível regional, estadual ou local. Pode ter também outras funções pertinentes à escala nacional como, por exemplo, um papel de coordenação ou de formação.

4.3.4.3 Muitos arquivos governamentais ou semigovernamentais têm *status oficial*: seu papel e mandato são reconhecidos de alguma forma pelo governo, por meio de uma legislação ou de disposições administrativas práticas. Esse *status* pode estar expresso em mecanismos de apoio financeiro (uma subvenção governamental anual fixa), mecanismos de prestação de contas e controle públicos. Podem beneficiar-se do depósito legal e de outras disposições compulsórias.

4.3.4.4 Os arquivos *consolidam* seu *status* e autoridade com o passar do tempo. Isso pode se dever aos efeitos conjugados da idade institucional, do prestígio e da qualidade do acervo, do âmbito de atividades, da visibilidade geral e da liderança de personalidades que participam de suas ações. Também pode se dever ao papel desempenhado pelo arquivo no mundo profissional e pelo efeito percebido de sua atuação no campo em geral.

4.3.5 Usuários

4.3.5.1 Os arquivos são definidos pelos públicos que atendem. Nesse sentido, cabe estabelecer uma diferenciação paralela à dicotomia arquivos com/sem fins de lucro estabelecida acima. Os arquivos de redes de radiodifusão, por exemplo, podem servir prioritariamente às necessidades e estratégias internas de produção de sua organização e, em certo grau, estar integrados ao fluxo produtor e técnico cotidiano da empresa. Também podem fornecer materiais para uma base maior de usuários, em termos que reflitam os objetivos de lucro, na eventualidade provável de que a emissora controle também direitos patrimoniais. O acesso inclusive pode ser negado se estiver em conflito com algo programado (uma estratégia de relançamentos, por exemplo).

4.3.5.2 O arquivo sem fins lucrativos será motivado por valores de interesse cultural e público, mas mesmo dentro desses parâmetros existe um amplo espectro de usuários. Arquivos ligados a universidades, por exemplo, podem conscientemente voltar-se para o usuário acadêmico, com o desenvolvimento de coleções e serviços orientados pelos currículos. Outros podem sintonizar as necessidades da indústria de produção audiovisual, a cultura cinematográfica, a pesquisa ou o turismo, por exemplo. Quanto maior o arquivo e seu âmbito, maior a variedade de públicos que poderá atender, inclusive internacionais, por meio de plataformas como a Europeana.

4.3.6 Amplitude de mídias e capacidades

4.3.6.1 Embora a maioria das instituições de memória reúna hoje uma ampla gama de mídias, muitos arquivos audiovisuais (e suas associações profissionais) têm uma história de especialização em cinema, televisão, rádio ou som que é tanto conceitual e cultural quanto prática. Enquanto as mídias audiovisuais convergem tecnologicamente, o âmbito de especializações práticas e de

conteúdo no mínimo aumenta. O reparo e a restauração da película são operações diferentes da restauração sonora de discos de acetato ou dos primeiros registros em teipe. A especialização em história da ópera chinesa é um campo diferente do conhecimento de filmes de animação hollywoodianos de antes do surgimento da televisão.

4.3.6.2 Os arquivos variam muito não apenas em suas áreas de atenção e especialidade, mas também em suas instalações e capacidades. Existem arquivos grandes, com locais adequados para o armazenamento das coleções, laboratórios de processamento de imagem e som, salas e auditórios bem equipados, sistemas de armazenamento digital em massa, instalações públicas de pesquisa etc. Por outro lado, há arquivos pequenos que têm poucas ou nenhuma dessas coisas, mesmo que aspirem por elas, e que dependem da contratação de serviços para o armazenamento do acervo, digitalização e outros trabalhos, seja de empresas comerciais, de outros arquivos ou instituições. Nesse último caso, devem desenvolver um sistema de controle de qualidade para assegurar a aplicação dos padrões que estabelecerem.

◊ O armazenamento horizontal de discos distribui o peso, mas pode provocar quebra © *Fabricia Malan*

4.3.6.3 Como cada arquivo evoluiu em circunstâncias econômicas, políticas e culturais próprias, seu âmbito de atividades e suas capacidades são fruto tanto do pragmatismo quanto do idealismo. O que é executado por uma única instituição nacional em um país pode estar distribuído por várias em outro, e há as questões políticas entre as instituições, bem como dentro de cada uma.

4.3.7 Caráter e ênfase

4.3.7.1 Com o risco de aplicar rótulos simplistas, o que vai abaixo é uma proposta de agrupamento de arquivos tendo em vista suas características e objetivos prioritários. Alguns arquivos pertencem a dois ou mais desses grupos. Alguns começaram pequenos e cresceram mediante seleção e coleta sistemáticas, baseadas em políticas concretas. Alguns começaram incorporando um grande acervo privado ou empresarial. Alguns carregam a marca de uma personalidade fundadora cujas preferências conformaram a coleção e o caráter do arquivo.

4.3.7.2 **Arquivos de emissoras:** armazenam prioritariamente coleções de programas selecionados de rádio e/ou televisão e gravações comerciais, guardadas para preservação (habitualmente como ativos empresariais) e com propósitos de emissão e produção. Podem ser organizações públicas ou comerciais. Com algumas exceções significativas, muitos são departamentos de organizações de radiodifusão, de grandes redes a pequenas estações públicas de rádio e televisão, enquanto outros têm graus variados de independência. As coleções podem incluir também material "bruto" como entrevistas e efeitos sonoros, bem como material acessório como roteiros e documentação relacionada aos programas. Muitos arquivos de radiodifusão têm portais na internet que oferecem *podcasts*, *downloads* e conteúdos que podem ser assistidos mediante pagamento.

4.3.7.3 **Arquivos de programação:** alguns arquivos caracterizam-se particularmente por programas bem pesquisados e cuidadosamente preparados para apresentação em seus próprios cinemas, auditórios e salas de audição como forma de acesso público com propósitos culturais ou educacionais. Eles podem ser introduzidos por conferências de especialistas e permitir que as audiências tenham contato com antigas tecnologias de áudio ou formatos obsoletos de película. As apresentações sonoras podem ser constituídas de canções, gravações radiofônicas

e históricas. As projeções cinematográficas podem ser com acompanhamento musical ao vivo para filmes silenciosos e se esmerar na qualidade fotográfica ou digital da exibição. Esses arquivos estão aptos a cultivar habilidades em vias de desaparecimento, como a projeção de filmes ou a gravação acústica. A característica é a ênfase na natureza artística do cinema.[55]

4.3.7.4 **Museus audiovisuais:** a ênfase dessas organizações é a preservação e a exposição de artefatos como câmaras, projetores, fonógrafos, cartazes, publicidade e materiais efêmeros, roupas e objetos, e a apresentação de imagens e sons em um contexto de exibição pública com propósitos educativos e de entretenimento. Artefatos como lanternas mágicas e brinquedos ópticos – prelúdios do advento do registro sonoro e do cinema – são muitas vezes incluídos para ilustrar o contexto histórico. Nesta categoria, os museus de cinema formam um grupo reconhecido, enquanto outros enfatizam a mídia radiofônica ou o som gravado. Existem algumas coleções e exposições grandes e espetaculares. Em certa medida, como a maioria dos arquivos audiovisuais mantém tecnologia obsoleta, eles são uma espécie de museus audiovisuais em funcionamento.

4.3.7.5 **Arquivos audiovisuais nacionais:** são organizações de âmbito amplo, frequentemente grandes, que operam em nível nacional, com a missão de documentar, preservar e tornar publicamente acessível o conjunto, ou uma parte significativa, do patrimônio audiovisual de um país. São frequentemente financiados pelo estado e nesta categoria estão incluídos os maiores e mais conhecidos arquivos de filmes, de televisão e de som do mundo. Se mecanismos de depósito legal existem no país, esses arquivos são muito provavelmente os depositários dos materiais. Os serviços de acesso podem ser amplos e cobrir todo o espectro da exibição pública, comercialização, apoio profissional e serviços privados de pesquisa. Podem incluir serviços e assessoria técnica especializados: muitas vezes prestam serviços e coordenam as atividades de preservação audiovisual de outras instituições do país. O papel é análogo ao de instituições nacionais de memória – em alguns casos esses arquivos são departamentos de tais instituições, em outros são instituições independentes, com estatura e autonomia comparáveis às daquelas.

4.3.7.6 **Arquivos universitários e acadêmicos:** em todo o mundo, existem numerosas universidades e instituições acadêmicas que abrigam arquivos de som, de imagens em movimento ou audiovisuais em geral. Alguns foram fundados pela necessidade de servir os cursos acadêmicos, outros para preservar o patrimônio da localidade geográfica ou da comunidade onde funciona a instituição. Alguns, para ambos. Muitos se desenvolveram com o passar do tempo e se transformaram em instituições de projeção nacional e internacional. Alguns diversificaram suas fontes de recursos e estabeleceram importantes programas de conservação, restauração e promoção. Alguns seguiram a trilha da "programação" e se especializaram nesta área. Outros permaneceram pequenos, focados em uma área específica, da qual aprofundam o conhecimento.[56]

4.3.7.7 **Arquivos temáticos e especializados:** este é outro grande e variado grupo de arquivos que não lidam com o patrimônio audiovisual em geral, mas que optaram por uma especialização clara e às vezes altamente delimitada. Esta pode ser um tema ou um assunto, uma localidade, um período cronológico em particular, um formato específico de imagem em movimento ou de áudio. Podem reunir materiais relativos a grupos culturais específicos, disciplinas acadêmicas ou campos de pesquisa. Exemplos são coleções de história oral, de música folclórica, de material etnográfico. Muitos são departamentos de organizações maiores, alguns são independentes. A característica é a ênfase no atendimento de pesquisas privadas ou acadêmicas.

55 Seguindo a ênfase operacional da provável matriz do termo, a *Cinémathèque Française*, alguns arquivos muitas vezes – embora não com exclusividade – batizaram-se tradicionalmente como *cinémathèques*. Mais recentemente, entretanto, outras organizações apropriaram-se do termo, organizações que, embora não sendo arquivos, apresentam mostras de filmes de repertório organizadas tematicamente.

56 Não nos referimos aqui às coleções de fundos audiovisuais que as universidades possuem, sem intenção de constituir um arquivo.

4.3.7.8 **Arquivos de estúdios:** algumas grandes empresas produtoras, por exemplo, da indústria cinematográfica, tiveram consciência da necessidade de preservar seus próprios produtos e estabeleceram setores ou divisões de arquivo em suas organizações. Como no caso da maioria dos arquivos de emissoras, o propósito fundamental é habitualmente o gerenciamento de ativos no serviço de objetivos empresariais maiores, mas esses arquivos algumas vezes têm recursos significativos para dedicar à restauração e à reconstrução de filmes, programas e registros percebidos como possibilidades comerciais em potencial.[57]

4.3.7.9 **Arquivos regionais, municipais e locais:** há muitos arquivos que operam em nível abaixo do nacional. Sua formação pode ter origem em circunstâncias administrativas ou políticas particulares – como a descentralização de programas de governo – e seus objetivos tendem a ter um enfoque específico. Eles têm a vantagem particular de serem capazes de mobilizar apoios e interesses das comunidades locais, que podem se relacionar com as atividades do arquivo de uma forma que não poderiam fazê-lo no caso de instituições especializadas nacionais, mais distantes. Como resultado, materiais inestimáveis, oriundos sobretudo de fontes privadas, podem se tornar conhecidos e encontrar seu caminho para um arquivo. Tais arquivos são abrigados em uma grande variedade de instituições simpáticas às suas atividades, como bibliotecas, instituições culturais ou educativas, e departamentos municipais.

4.3.7.10 **Arquivos comunitários** são talvez um grupo próximo aos acima, e ligam entre si coleções de materiais em poder de particulares, de sociedades históricas locais e outros corpos comunitários. São materiais diversos em seu caráter e as imagens em movimento e sons digitalizados podem ser facilmente incorporados em uma vasta rede de conteúdos. As comunidades podem ter várias formas, e a preocupação com a sobrevivência de filmes domésticos particulares tem criado redes e estratégias de preservação alternativas.[58]

4.3.7.11 **Arquivos digitais *online*** não possuem coleções físicas mas constroem coleções virtuais a partir de várias fontes, inclusive pedindo ao público doações de documentos digitais. Eles são menos restritivos quanto à qualidade técnica das imagens e dos sons que reúnem tendo em vista que o método de coleta implica em suas próprias limitações, e mais seletivos em relação ao assunto e tema da coleção. A sustentabilidade a longo prazo pode ser um problema para esses arquivos.[59]

4.3.7.12 **Instituições de memória em geral:** talvez a maior categoria de todas. Muitas instituições possuem quantidades significativas de materiais audiovisuais destinados à guarda permanente. Algumas vezes eles podem ter sido incorporados como parte integrante de uma determinada *coleção* ou *fundo*. Contudo, pode não existir nenhum departamento audiovisual ou mesmo qualquer funcionário que entenda do assunto, ou mesmo locais adequados para sua guarda; assim, a longo prazo, a preservação e o acesso ao material representam um problema.

4.4 Visão de mundo e paradigma

4.4.1 Introdução

4.4.1.1 Uma característica definidora das diversas profissões de memória é a perspectiva, o paradigma ou visão de mundo específicos que lançam sobre a enorme quantidade de materiais suscetíveis

57 Um exemplo bem conhecido da década de 1990 foi a pioneira restauração digital do clássico da Disney, *Snow White* (Branca de Neve). O investimento foi recuperado pela Disney com os acordos de relançamento, um padrão adotado desde então por vários produtores. O custo da restauração teria sido inviável para uma instituição pública.

58 O *Center for Home Movies* (Centro de Filmes Domésticos) e o Dia Internacional do Filme Doméstico são exemplos disso, disponíveis em: <www.centerforhomemovies.org>.

59 Exemplos: o *September 11 Digital Archive* (Arquivo Digital 11 de Setembro), disponível em: <www.911digitalarchive.org>; e a plataforma MASE, disponível em: <www.mase.es>.

de interessá-las e que lhes permite, de forma significativa, selecioná-los, descrevê-los, organizá-los e disponibilizá-los. Essas profissões têm muitos traços em comum: a constituição de acervos, a gestão e a conservação dos materiais coletados e os mecanismos de acesso para os usuários são elementos básicos. Há uma ética e motivações culturais que transcendem o mecânico e o utilitário; há o gerenciamento de demandas simultâneas frente a recursos escassos. As diferenças surgem na maneira de responder a essas funções.

4.4.1.2 Embora influenciadas pela tradição e pela história, essas visões de mundo *não são em essência determinadas pelo formato físico ou digital do material*: bibliotecas, arquivos, museus e arquivos audiovisuais abrigam, por exemplo, suportes em papel, suportes audiovisuais e formatos digitais, e cada vez mais transmitirão e receberão materiais eletronicamente. Apesar do risco de simplificação excessiva, propomos abaixo algumas comparações.[60] Além dos comentários que fazemos, elas demandam uma análise mais aprofundada.

4.4.2 Bibliotecas

4.4.2.1 As bibliotecas, repositórios tradicionais de escritos e impressos, também fornecem informações nos mais variados formatos. Ocupam-se de materiais que, na maioria dos casos, foram publicados e/ou criados para serem difundidos com o propósito específico de informar, persuadir, emocionar ou divertir. A unidade básica de uma biblioteca é o livro, o periódico, o programa, o *website*, o mapa, a imagem, o arquivo digital etc. Ainda que um mesmo livro possa figurar em centenas de bibliotecas diferentes, cada coleção tem um caráter único que reflete os usuários, as responsabilidades, as normas de funcionamento e a qualidade da competência de seleção da instituição. A catalogação e a bibliografia propiciam o controle e a consulta; as informações pertinentes são editor, autor, assuntos, data e local de publicação.

4.4.3 Arquivos

4.4.3.1 Os arquivos ocupam-se de registros – analógicos e digitais – de atividades sociais ou institucionais. Trata-se essencialmente de materiais na maioria originais, não publicados, embora hoje em dia esse todo seja mais complexo. Seu interesse concentra-se sobretudo em documentos que constituem traços coletivos de uma atividade, mais do que obras individuais, criadas expressamente ou não para publicação. Esse material inscreve-se em um contexto preciso: a ligação com seu autor, uma atividade ou outros domínios conexos são as considerações prioritárias. As coleções são constituídas, ordenadas e consultadas segundo esses critérios. Um dossiê de correspondência, por exemplo, pode fazer parte de uma série específica, criada por um órgão governamental em circunstâncias ou época determinadas. Conhecer esses detalhes e utilizar o material dentro de um contexto específico é essencial para sua compreensão plena e correta. Os instrumentos de pesquisa, mais do que os catálogos, são os pontos de apoio do usuário.

4.4.4 Museus[61]

4.4.4.1 Pode-se dizer que os museus, em sua missão de coleta, pesquisa, documentação e exposição, ocupam-se mais de objetos do que de documentos ou publicações. A conservação tem neles uma posição central, e a capacidade técnica de expor ao público seu acervo, contextualizando-o com finalidades educativas, é sua razão de ser fundamental. O uso de técnicas audiovisuais em exposições é cada vez mais frequente.

60 Uma grade estabelecendo as principais diferenças entre arquivos, bibliotecas, museus e arquivos audiovisuais está incluída no Anexo 1.

61 Segundo o ICOM, "museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, e que reúne, conserva, pesquisa e expõe o patrimônio tangível e intangível da humanidade com finalidades de educação, estudo e lazer" (ICOM. Disponível em: <http://icom.museum>. Acesso em: 16 out. 2015).

4.4.5 Arquivos audiovisuais

4.4.5.1 A totalidade dos arquivos audiovisuais possui aspectos dos três modelos precedentes. O material de que se ocupam, por exemplo, pode ser publicado ou inédito: a diferença não é sempre fácil nem importante; o conceito de *original* (negativo de filme, matriz sonora) é relevante. A catalogação e o inventário são atividades tão essenciais para os arquivos audiovisuais quanto para as bibliotecas, os museus e os arquivos convencionais. Como o material coletado é um suporte tecnológico, torna-se impossível separar conceitualmente a tecnologia de seu produto, e por isso as disciplinas da museologia também são pertinentes. Mecanismos e formas de acesso, individual ou para grupos grandes ou pequenos, são múltiplos. Alguns traços distintivos ligam-se sobretudo à natureza dos documentos (ver o próximo capítulo).

4.4.5.2. Neste amálgama, há aspectos das profissões tradicionais que são menos pertinentes. Por exemplo, os conceitos arquivísticos de registro, ordem original e respeito aos fundos podem se revelar restritivos para os arquivos audiovisuais e nem sempre pertinentes a suas necessidades. Os conceitos de informação e de gestão de coleções, utilizados em biblioteconomia, têm limitações. Os serviços de consulta podem ser muito caros e o princípio de acesso público gratuito, tradicional em arquivos e bibliotecas, pode se revelar inviável e de difícil manutenção frente a aspectos práticos e políticos colocados pelos direitos de autor.

4.4.5.3 As comparações são instrutivas e merecem atenção. Um exemplo fictício serve de ilustração. Um programa de televisão pode ocupar posição legítima nos quatro tipos de instituição que descrevemos. Em uma biblioteca, teria um papel informativo, de registro histórico ou de criação intelectual ou artística. Em um arquivo, seria um dos registros de uma determinada organização, o resultado de um processo administrativo. Em um museu, constituiria uma obra de arte ou um objeto suscetível de ser exposto. Cada um desses conceitos é legítimo e adequado em seu contexto. A mesma obra pode ser considerada sob diferentes ângulos, de acordo com a visão de mundo da disciplina envolvida, e tratada segundo diferentes procedimentos. Os arquivos audiovisuais veem as coisas de uma maneira diferente, igualmente legítima e adequada: uma síntese dessas disciplinas.

4.4.6 O paradigma dos arquivos audiovisuais[62]

4.4.6.1 Os arquivos audiovisuais estão na posição de considerar aquele hipotético programa de televisão *enquanto ele mesmo, não enquanto componente de outra coisa*. Não classificarão em princípio esse programa como uma informação ou um documento histórico ou uma obra de arte ou um documento institucional, mas o considerarão como *uma transmissão de televisão que é tudo isso e ao mesmo tempo muito mais do que isso* – e essa classificação determinará seus métodos e ações. O caráter dos meios audiovisuais e seus produtos é o ponto de referência primordial que os arquivos audiovisuais levam em conta, da mesma forma que, há séculos, a própria natureza do livro impresso, enquanto fenômeno, foi o ponto de referência primordial das bibliotecas tais como hoje as conhecemos.

4.4.6.2 Avançando mais, pensemos em como os arquivos audiovisuais tratam, por exemplo, os materiais em papel – revistas, cartazes, fotografias, roteiros etc. Na maior parte dos casos, esses materiais não são entendidos em si mesmos, mas pelo valor que acrescentam aos registros, filmes e programas a que se referem. Em um arquivo audiovisual, o cartaz de um filme tem valor e significado *por causa do filme com o qual se relaciona*. Em uma galeria, poderia ter valor artístico.[63]

62 Este paradigma é fruto da análise pessoal do autor e não nega em absoluto a possibilidade de outras opiniões ou modelos conceituais que alimentem um debate que deve ter prosseguimento. Entre as publicações sobre o assunto, podemos citar o ensaio de Jacques Derrida e Bernard Stiegler, *Echographies of television* (Ecografias da televisão), publicado pela Polity Press em 2002.

63 Isso não significa que os arquivos audiovisuais ignorem a dimensão artística da mesma forma que uma biblioteca, por exemplo, não ignora o valor como artefato ou obra de arte de um livro ou um manuscrito raro. Simplesmente isso revela a visão particular que caracteriza a coleção e fixa suas prioridades.

4.4.6.3 A medida pela qual esse paradigma se traduz em práticas varia segundo as circunstâncias e as decisões dos arquivos audiovisuais. Arquivos audiovisuais autônomos (quer se consagrem a um ou a vários suportes), dotados de um *status* e de uma independência comparáveis aos das grandes bibliotecas, arquivos ou museus, encontram-se em melhor posição para praticá-lo: neles, os documentos audiovisuais têm o mesmo valor cultural que os artefatos produzidos por técnicas mais antigas. Os arquivos audiovisuais pertencentes a organizações maiores em geral encontram um meio-termo entre este paradigma e a visão de mundo dos organismos dos quais dependem. Evidentemente, os documentos audiovisuais conservam sua própria natureza, qualquer que seja o contexto institucional em que estão inseridos. A questão é saber como esse contexto pode ou deve refletir a totalidade dessa natureza (bibliotecários, arquivistas e curadores de museus que fazem parte de organizações maiores confrontam-se com problemas semelhantes).

4.4.6.4 **Sustentabilidade social:** assim como a visão de mundo das instituições de memória não é determinada pelo formato físico ou digital dos documentos que coletam (4.4.1.2), também não o é por sua infraestrutura física ou tecnológica. Podemos esperar que os arquivos audiovisuais possuam e preservem tecnologia característica, mas, como um sistema socioeconômico, ele precisam ser ágeis e se adaptar à tecnologia em mudança e à mudança das expectativas dos usuários que os cercam. Um arquivo pode ser um local físico, mas também precisa ser um local virtual, visível, atuante e participante de um ambiente de serviços, usuários, redes, colaborações e apoios em constante mudança que, por sua vez, terá impacto sobre a adequação da base de recursos do arquivo. A internet expandiu dramaticamente a visibilidade e o acesso às coleções audiovisuais por uma geração que acredita que o que não está na rede é porque não existe.

4.5 Principais perspectivas dos arquivos audiovisuais

4.5.1 Traços definidores

4.5.1.1 Toda profissão tem uma maneira específica de olhar o mundo, seu próprio ponto de vista sobre o universo e as questões particulares que lhe dizem respeito, e isso a diferencia do restante da sociedade. Essa perspectiva específica pode ser sutil ou rígida. Os arquivos audiovisuais não são exceção a esta regra. Ao examinarmos os traços distintivos apresentados abaixo, o leitor poderá compará-los com os de outras profissões de memória e observar as diferenças que os caracterizam.

4.5.2 A indústria audiovisual

4.5.2.1 **A indústria...** Os arquivos audiovisuais são parte do mundo das instituições de memória, conscientes das responsabilidades sociais e da ética de serviço público que caracteriza esse mundo. Porém, participam também, em graus variados, de outro universo: o das indústrias internacionais do audiovisual e de sua cultura. Recrutam seu pessoal nesse universo, falam sua língua, respondem a suas necessidades, refletem seu espírito empresarial e sua paixão pelos meios de comunicação. Ao mesmo tempo, sobretudo nos arquivos audiovisuais que pertencem a uma organização com fins lucrativos, o imperativo, por exemplo, de gerar receitas ou de atender a prioridades da empresa de que fazem parte pode obrigatoriamente prevalecer sobre aspectos mais altruístas de bem público.

4.5.2.2 **E sua história**. Excluindo algumas exceções notáveis, a lição da experiência demonstra que as indústrias audiovisuais são tão ocupadas com sua produção corrente que têm pouco tempo, recursos ou inclinação para se voltar para a história da empresa e sua produção passada, seja do ponto de vista cultural ou histórico. Seus interesses tampouco coincidem sempre ou são compatíveis com os dos arquivos públicos. Frequentemente tomam consciência tarde demais do valor de seus ativos para que possam preservá-los. Assim, cabe aos arquivos e aos arquivistas audiovisuais, qualquer que seja sua filosofia e seu contexto institucional, adotar

e promover uma visão mais ampla e de longo prazo se o objetivo for preservar a memória coletiva e manter acessível a cultura "popular" (em oposição à "alta" cultura). Isso pode ser fonte de muitos desafios e tensões.

4.5.3 Cultura profissional

4.5.3.1 A fragilidade e o caráter perecível 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 missão e de urgência: "tanta coisa a fazer, tão pouco tempo..." Eles confrontam-se permanentemente com as consequências de suas intervenções, omissões e limitações; precisam persuadir, mudar atitudes, moldar o próprio entorno.

4.5.3.2 As pessoas que decidem exercer essa profissão apesar do contexto são movidas por uma *vocação*, e às vezes por uma *paixão*, para um domínio ainda novo, que luta para obter condições, reconhecimento oficial, estruturas de formação, credenciamento e associações de defesa de seus interesses profissionais semelhantes aos conquistados pelas profissões correlatas. A arquivística audiovisual não propicia até os dias de hoje nem fama nem riqueza apesar de sua relação com um setor que o público associa intimamente com essas qualidades. Também não se beneficia do quadro jurídico estabelecido há muito para o mundo do comércio editorial e da burocracia governamental que cerca as bibliotecas e os arquivos nacionais. Os arquivistas audiovisuais movem-se no terreno escorregadio de uma indústria com regras comerciais e legais cambiantes e que se preocupa sobretudo em controlar seus direitos de propriedade.

4.5.3.3 Por esse motivo, a versatilidade é frequentemente um traço característico do arquivista audiovisual. As competências humanas são primordiais em um domínio que depende muito das relações pessoais formais e informais. O arquivista audiovisual precisa reunir as qualidades do político e do advogado. Trabalhar no mundo do espetáculo exige o domínio da arte da encenação, ser criativo e empreendedor em sua maneira de pensar e de agir, saber vestir a pele de um produtor de televisão ou de um cineasta. A pessoa que não se sente verdadeiramente atraída pelos meios audiovisuais nunca chegará a compreender a natureza íntima nem a se identificar com aqueles que consagram suas carreiras à criação, exploração e reunião de obras audiovisuais.

4.5.3.4 Essas qualidades complementam os elementos mais tradicionais e teóricos da cultura das instituições de memória. Uma base geral técnica e o conhecimento da história do audiovisual e da arquivística audiovisual, por exemplo, constituem bagagem indispensável, qualquer que seja o domínio da especialização individual. Uma ética exigente e escrupulosa é essencial em um domínio no qual se manejam constantemente informações comerciais confidenciais, no qual o acesso e as transações de incorporação podem envolver somas consideráveis, no qual é necessário a todo o momento realizar julgamentos, e no qual muitos depositantes importantes (os colecionadores privados, por exemplo) confiam muito mais nos indivíduos do que nas instituições.

4.5.3.5 Em um campo profissional relativamente pequeno, onde as instituições também podem ser pequenas, o planejamento programado pode ser mais difícil. Fatores de contexto eventualmente aumentam as dificuldades. Em arquivos que são parte de organizações maiores, as prioridades corporativas podem determinar o planejamento e isso não necessariamente trabalha a favor dos melhores interesses do arquivo. Em alguns países, a mudança de governo eventualmente implica na mudança completa no comando de instituições públicas, com consequentes efeitos na reordenação do pessoal em todo o arquivo. As pressões econômicas, algumas vezes, forçam pessoas habilitadas a mudar para empregos mais bem remunerados, em outros campos, e isso significa para o arquivo a perda das habilidades dessas pessoas.

4.5.3.6 Como mostra a história do movimento, os arquivos muitas vezes foram construídos por pioneiros militantes, que reuniram e guiaram por muitos anos um grupo de colaboradores. Algumas vezes, essas figuras-chave prepararam sua própria saída fazendo um bom planejamento. Algumas vezes, por um motivo ou outro, a saída acontece prematuramente e a organização pode se ver sozinha e despreparada.[64]

4.5.4 Preservação

4.5.4.1 A importância central da preservação foi discutida em capítulo anterior (item 3.2.6). A tensão entre preservação e acesso é relevante na maioria das instituições de memória. O acesso comporta riscos e/ou custos, grandes ou pequenos, mas a preservação sem a perspectiva de acesso não tem razão de ser. Apesar de a preservação, em muitas instituições, ser considerada como um "extra" em relação ao funcionamento da organização, ela é conceitualmente a missão prioritária de um arquivo audiovisual.

4.5.4.2 Como as obras audiovisuais baseiam-se na tecnologia, as realidades da preservação impregnam o conjunto das atividades dos arquivos, integram seu funcionamento cotidiano. A preservação determina as percepções e as decisões do arquivo: a consulta aos materiais tem sempre implicações tecnológicas e econômicas maiores ou menores. As modalidades de acesso, tanto analógico quanto digital, são inúmeras. Se já existir uma cópia de acesso, será simplesmente questão de tirar a fita de uma estante. Se houver necessidade de se fazer uma cópia, ela será quase certamente em formato digital[65], conveniente para o usuário e para o arquivo, e isso pode envolver ou não uma negociação sobre custos. Qualquer que seja a opção, a consulta nunca pode expor a obra a um risco *inaceitável*.[66]

4.5.4.3 Em razão de sua base tecnológica, os arquivos audiovisuais apresentam-se frequentemente como centros de conhecimento e de equipamentos técnicos especializados, onde se guardam e se utilizam tecnologias e procedimentos obsoletos, para que se possa restaurar e, na medida do possível, reproduzir fielmente materiais audiovisuais de qualquer tipo e formato. Não se pode prever a longo prazo por quanto tempo isso continuará sendo assim, porque os arquivos dependem de infraestruturas industriais de grande porte para o fornecimento de matéria-prima, como a película, ou de peças de reposição. Os arquivos devem também enfrentar imperativos éticos e econômicos à medida que as opções analógicas e digitais se modificam e os formatos proliferam. Sem dúvida, o efeito de inércia ligado ao fato de guardar, conservar e reproduzir quantidades cada vez maiores de documentos audiovisuais em formatos obsoletos desencoraja julgamentos apressados quanto ao futuro. Por outro lado, as competências estéticas, os conhecimentos históricos e os julgamentos éticos exigidos pelo trabalho de preservação são inerentes ao próprio caráter dos documentos audiovisuais e sempre serão necessários.[67]

4.5.4.4 Outra característica decorrente da importância central da preservação é o espírito técnico dos arquivistas audiovisuais. Ou seja, sua capacidade de pensar a permanência em termos tanto tecnológicos quanto estéticos, de explorar todo um conjunto de equipamentos técnicos, de apreender as consequências diretas sobre o material de um armazenamento inadequado ou de

64 O óbvio estudo de caso é a *Walt Disney Company*. Poucas organizações foram tão fundamentalmente construídas em torno de uma pessoa tão literalmente insubstituível. Com a morte de Walt Disney, em 1966, a organização encarou uma transição muito difícil.

65 Inclusive cópias de acesso de filmes. Tendo em visto o custo, a inexistência de laboratórios capacitados e de facilidades de projeção, novas cópias em película raramente são feitas. Se o objetivo for a projeção em uma sala, o atual formato de escolha será provavelmente um *digital cinema package* (DCP).

66 *Inaceitável* é um conceito relativo. Não pode haver absolutos: apenas graus de risco, especialmente se um usuário desejar acessar uma cópia que tenha *status* de artefato significativo ou de preservação. Cada arquivo decidirá por si como administrar os riscos relacionados ao acesso.

67 Essa área suscita um contínuo debate ético e prático. Uma duplicação digital pode ser aceita como substituto de um objeto original analógico?

um erro de manipulação ou de utilização de equipamentos. Isso significa que os arquivistas que vão ao cinema, escutam um registro sonoro, assistem televisão ou a um DVD e acessam o YouTube ou algo semelhante na internet, percebem imediatamente as características técnicas do que veem ou escutam: os artefatos digitais da imagem de televisão, a amplitude dinâmica do registro sonoro, a qualidade visual da imagem do computador e o estado da cópia do filme.

4.5.5 Abordagem prática

4.5.5.1 Lógica e justificadamente, os arquivos audiovisuais aplicam métodos e princípios de incorporação, administração de acervos, documentação e prestação de serviços que emanam da própria natureza do documento audiovisual e de seu contexto físico, estético e jurídico. Em consequência disso, os métodos podem diferir, em grau ou natureza, das abordagens correntes em outras profissões de memória. Isso parece evidente, mas, em decorrência do fato de a arquivística audiovisual haver derivado dessas profissões, algumas premissas divergentes (e às vezes incompatíveis) foram aplicadas, por analogia automática, à prática no domínio audiovisual.

4.5.5.2 Um exemplo simples[68] é a antiga prática dos bibliotecários de catalogar os filmes segundo o título encontrado nas pontas ou nos primeiros fotogramas dos créditos, ou escrito na lata. Os catalogadores dos arquivos audiovisuais tiveram de batalhar muito para que se admitisse que os filmes devem ser classificados segundo o que efetivamente são e que a pesquisa permite determinar – a ponta de um filme pode ter sido emendada em um rolo trocado, ou o rolo pode ter sido colocado na lata de um outro filme. Esse era um território inteiramente desconhecido para profissionais habituados a trabalhar com objetos com sua página de rosto devidamente encadernada.

4.5.5.3 A necessidade de voltar aos princípios originais manifestou-se mais tarde e, para muitos tudo ainda parece novidade. Por exemplo, as diferentes abordagens da arquivística e da biblioteconomia em matéria de organização e descrição de coleções foram aplicadas ao arquivamento de materiais audiovisuais. Muitos arquivos, porém, desenvolveram procedimentos que, embora relacionados às disciplinas anteriores, baseiam-se em premissas distintas e levam a práticas diferentes. Um método corrente, por exemplo, consiste em inventariar as coleções usando uma planilha de catalogação, o que permite dissociar as atividades de registro das de descrição intelectual, que podem ser feitas em diferentes momentos.

4.5.6 Desenvolvimento de acervos

4.5.6.1 A exemplo das bibliotecas, museus e arquivos em geral, os arquivos audiovisuais reúnem acervos de diversas formas e aplicam a eles políticas e mecanismos de seleção e de avaliação. As formas incluem compra, troca, doação e, em alguns casos, acordos de depósito legal. Porém, o desenvolvimento dos acervos apresenta alguns aspectos adicionais característicos. Pode-se mencionar, por exemplo, sistemas de depósito voluntário (o arquivo tem a guarda do material, mas não sua propriedade ou os direitos patrimoniais), o registro de programas no momento de sua transmissão, o *download* de arquivos, a criação de novos registros (como paisagens sonoras e histórias orais), a pesquisa e a descoberta de materiais efêmeros cuja vida comercial mede-se por semanas muito mais do que por dezenas de anos. As investigações metódicas e "caça a tesouros" em lugares prováveis de guarda são por vezes a única maneira prática de encontrar materiais antigos. Os arquivos audiovisuais devem buscar materiais de forma ativa e seletiva; eles não são meros receptores passivos de materiais.[69]

68 Na experiência do autor em uma biblioteca, antigamente era obrigatório organizar as coleções de filmes em 16mm em latas redondas, verticalmente nas prateleiras, e segundo a classificação Dewey. As fitas de vídeo, os CDs e os DVDs, cuja forma é bastante mais próxima à dos livros, são facilmente integrados a esse sistema voltado para o acesso direto.

69 O padrão varia segundo a estrutura do arquivo audiovisual e a política do organismo a que é ligado. Alguns arquivos selecionam pouco e recorrem menos à pesquisa ativa. Arquivos oficiais de governo, por exemplo, podem receber, por transferência compulsória, materiais de outros organismos públicos.

4.5.6.2 Particulares, sobretudo colecionadores, constituem uma fonte importante de materiais e as relações que os arquivos mantêm com eles são importantes. As próprias indústrias audiovisuais confiam muito no contato pessoal. A capacidade de estabelecer e manter relações pessoais e de inspirar confiança é essencial em um campo onde as sensibilidades se exacerbam e a confiança se perde com facilidade. As questões éticas relativas ao direito de propriedade e de uso estão frequentemente em jogo e exigem muita cautela.

4.5.7 Gestão de acervos

4.5.7.1 Por sua própria natureza, diversos suportes audiovisuais analógicos são caros e sensíveis ao meio ambiente. Na medida dos recursos disponíveis, os arquivos audiovisuais mantêm sistemas de armazenamento com *temperatura e umidade controladas* e utilizam procedimentos de verificação do estado dos materiais no momento de sua incorporação e, depois, a intervalos regulares. Sistemas de controle do tipo inventário, que permitem que cada unidade da coleção seja identificada separadamente, e cada material classificado por forma, categoria e dimensão, são aspectos específicos dos sistemas de gestão dos arquivos audiovisuais. O estabelecimento de uma ficha técnica detalhada por unidade analógica é necessário para permitir o monitoramento das condições de conservação ao longo do tempo e aplicar, quando for preciso, um tratamento apropriado. Nesse quadro, a unidade-chave é o suporte individual[70], associado a uma obra identificada por um título. Essa abordagem, em sua teoria e prática, emana da natureza material e conceitual dos documentos audiovisuais.

4.5.7.2 Quanto aos documentos digitais, as estruturas de armazenagem e gerenciamento ainda estão se consolidando ao mesmo tempo em que ampliam o conjunto de habilidades exigidas por parte dos arquivos audiovisuais. As descrições de conteúdo e origem são semelhantes às dos materiais analógicos, mas há diferenças de abordagem quanto ao gerenciamento de metadados e à necessidade crucial de manutenção periódica dos arquivos. Aqui o foco é menos o gerenciamento dos suportes individuais do que o gerenciamento de todo o ambiente que permite que a obra seja acessada. Por exemplo: mesmo que um CD, como suporte, seja mantido fisicamente de forma correta, isso não garante que o arquivo que ele contém esteja garantido contra degradação ou corrupção. Mesmo que um arquivo se conserve acessível, isso não significa que o equipamento, o programa e o sistema exigidos para abri-lo também estejam acessíveis.

4.5.8 Acesso

4.5.8.1 Dada a própria natureza dos documentos audiovisuais, existem muitas formas de acesso, reais e potenciais, seja do tipo *passivo* – como a resposta a pesquisas e consultas individuais –, seja do tipo *ativo* – como exposições públicas, projeções, transmissões, comercialização de produtos etc. As competências e conhecimentos exigidos são, em consequência, também muito amplos: por um lado, é necessário possuir conhecimentos técnicos detalhados, profundo conhecimento dos acervos, seu conteúdo e sua história e, por outro, capacidade de organizar e apresentar as coleções, ter espírito empreendedor e criativo. Essa bagagem deve ser consolidada pelo conhecimento da legislação relativa a direitos de autor e direitos contratuais. O acesso a uma grande parte dos acervos de todos os arquivos é, na verdade, limitado pelas restrições legais derivadas da titularidade de direitos de autor, direitos de distribuição e de difusão.

4.5.8.2 Ironicamente, em uma época em que se pode facilmente contornar a legislação sobre os direitos de autor pelo registro de um documento no momento de sua difusão ou capturando-o pela

70 Isso significa a menor unidade física: bobina de fita magnética, rolo de filme, disco, cassete etc. Uma obra pode existir em diversos suportes individuais, de tipos diferentes. Um filme pode ser constituído de diferentes elementos: um contratipo de imagem, um negativo de som, um positivo intermediário, uma cópia combinada etc. Cada um desses elementos pode, por sua vez, corresponder a várias unidades. Inversamente, muitas obras podem existir em um único suporte individual – por exemplo, as diversas faixas de um CD.

internet, e em que a pirataria adquiriu amplitude internacional, os arquivos – que conservam grande parte desses materiais – devem com o maior escrúpulo respeitar esses direitos. Na prática, o acesso é limitado pela necessidade de obter constantemente autorizações para os diversos tipos de utilização de documentos do acervo suscetíveis de lesar os titulares dos direitos de autor.[71] Em muitos casos, em particular com relação aos materiais antigos, é difícil, às vezes impossível, estabelecer com precisão a identidade do proprietário desses direitos (ver *obras órfãs*, item 1.4.12). Os arquivos devem, nesses casos, medir os riscos que correm ao facilitar o acesso público a um filme ou registro, e também levar em conta essas considerações ao estabelecer prioridades de digitalização. Faz todo o sentido promover o acesso a obras em domínio público ou sob a licença da *Creative Commons*.

4.5.8.3 Podemos folhear um livro ou uma série de manuscritos. Não podemos folhear, pelo menos não da mesma forma, um registro sonoro, um filme, um vídeo ou um objeto. O *controle intelectual* que as entradas de catálogo, às vezes muito detalhadas, permitem é tradicionalmente um meio bastante eficaz para atender o usuário. Como a catalogação exige muito trabalho e dinheiro e numerosas coleções ainda não estão catalogadas, o conhecimento acumulado que os próprios arquivistas têm sobre o acervo é uma fonte fundamental de informação. Encontrar um equilíbrio justo entre o catálogo e o conhecimento pessoal continua sendo um dilema. Como muitas instituições descobriram às suas próprias custas, as pessoas podem morrer ou ir embora de repente, levando consigo o seu saber. Como o uso de instalações de audição e de visionamento e a pesquisa dos documentos podem se revelar dispendiosos, os arquivos enfrentam o dilema de cobrar o acesso público que ultrapassar certo limite "gratuito".

4.5.8.4 O acesso limitado à informação pode ser uma realidade, mas certamente não é o objetivo dos arquivos audiovisuais. Opções de consulta pela internet a bases de dados, documentos sonoros e visuais são possíveis – mediante autorização do titular dos direitos! Essas possibilidades, por sua vez, mudam a natureza do catálogo textual tradicional pois permitem que ícones, imagens e sons façam parte das próprias entradas do catálogo. Também é possível realizar pesquisas simultâneas em múltiplas bases de dados de diferentes instituições. À medida que esses sistemas se aperfeiçoem, eles influenciarão as práticas de catalogação e as expectativas de acesso. Maiores possibilidades e opções serão oferecidas ao usuário, mas isso pode estimular a ilusão de que não há outras coisas a serem buscadas.

4.5.9 Contextualização

4.5.9.1 O contexto no qual as imagens e os sons foram concebidos constitui um elemento fundamental para sua apreciação. Trata-se aqui talvez da demanda mais difícil que os arquivos audiovisuais devem atender.

4.5.9.2 Ler um livro em uma edição encadernada ou em versão de livro eletrônico (*e-book*) é quase a mesma experiência. Ao examinar um arquivo de texto em versão impressa, em suporte digital ou microforma também não altera muito a compreensão do conteúdo ou a recuperação da informação desejada. A integridade e o valor da informação não variam, mesmo quando se consulta o documento em formatos variados e nos ambientes mais diversos. No caso dos documentos audiovisuais, porém, o contexto desempenha um papel extremamente significativo.

4.5.9.3 Assistir um longa-metragem ou um cinejornal na tela de uma televisão em uma sala iluminada ou em uma cabine de visionamento é uma experiência muito diferente da de assistir à projeção do mesmo filme em 35mm em uma sala de cinema escura, da mesma época em que a obra foi realizada. A obra foi concebida para ser vista neste contexto e não no anterior. Não é só uma questão da qualidade de imagem e som, o que já seria suficientemente significativo.

71 Aspectos de uma única obra – como roteiro, música, direção de arte – podem ter diferentes proprietários, e a propriedade ou controle podem, além disso, ser diversificados em termos de período, território geográfico e mídia de veiculação.

Trata-se também da tecnologia empregada e do entorno em que a experiência acontece. Por igual motivo, os arquivos conservam os fonógrafos e os gramofones acústicos. A cópia de um documento sonoro em CD, tocada em um moderno aparelho de reprodução, simulará, mas nunca se igualará, à experiência de ver e ouvir registros reproduzidos na tecnologia original.

4.5.9.4 A preservação e o acesso às imagens em movimento e aos registros sonoros envolvem operações de cópia e migração. Isso não é um ato neutro. A qualidade e a natureza da cópia resultante dependem de julgamentos técnicos e de intervenções físicas (como o reparo manual). Corre-se o risco de distorcer, mutilar ou manipular a história por intermédio dos julgamentos e das escolhas feitas e da qualidade do trabalho executado. Documentar os procedimentos envolvidos e as decisões tomadas ao se copiar de uma geração para outra é fundamental para preservar a integridade da obra. Trata-se, talvez, do equivalente audiovisual dos conceitos arquivísticos de respeito ao fundo e à ordem original. A mesma lógica vale para a restauração e a reconstrução de obras audiovisuais; apenas com a documentação das escolhas pode-se julgar adequadamente, em seu contexto, a "nova" versão. Quando o próprio autor da obra retrabalha sua produção original[72] é necessário reunir e preservar a documentação relativa a esta revisão.

4.6 Bases de apoio, representantes e defensores

4.6.1 Como outras instituições de memória, todo arquivo audiovisual possui uma base de apoio, uma comunidade de amigos e pessoas preocupadas com o sucesso do arquivo e que podem, em graus variados, exigir uma prestação de contas. A composição dessa base de apoio varia de um arquivo para outro e inclui, naturalmente, a instituição ou organização à qual o arquivo está ligado. Contudo, na maioria dos casos esse grupo é mais amplo pois os arquivos de maior repercussão atraem diversos tipos de ajuda, patrocínio e promoção de caráter voluntário e, frequentemente, representam determinados valores, sentimentos e ideais compartilhados por uma comunidade maior. A base de apoio pode ser integrada por usuários, doadores, colaboradores, associações profissionais, patrocinadores efetivos e potenciais, pelo mundo acadêmico, por setores da indústria do cinema, do rádio, da televisão, organizações de "amigos", outras instituições de memória, organismos culturais e, às vezes, políticos e formadores de opinião dos mais diversos tipos. Ela pode, portanto, ser considerada como um subconjunto da coletividade que é servida pelo arquivo e que tem um interesse ativo em seu bem-estar.

4.6.2 Os arquivos audiovisuais em geral estão, ou pelo menos se percebem como, abaixo de outras instituições mais tradicionais na lista de prioridades de financiamento ou ajuda por parte dos poderes públicos. Precisam, por isso, defender seus interesses com habilidade e persuasão e, como a legitimidade e a importância de suas necessidades nem sempre são reconhecidas, nunca devem considerar seus problemas resolvidos. A arte de sensibilizar e mobilizar, como qualquer outra habilidade, também pode ser aprendida e supõe essencialmente a criação de suas próprias oportunidades e a perfeita compreensão da posição da outra parte envolvida. É imprescindível que você dê ao interlocutor razões persuasivas e convincentes para que ele o coloque no centro de suas prioridades, e para isso deve enfatizar muito mais as soluções possíveis do que os problemas existentes.

4.6.3 As bases de apoio podem ser ampliadas por meio da publicidade, de modo que um número cada vez maior de pessoas saiba da existência do arquivo e conheça a natureza de sua missão. Os arquivos audiovisuais relacionam-se com as indústrias da mídia; na verdade, eles *são* notícia e têm à sua disposição todos os mecanismos de publicidade gratuita, como entrevistas no rádio e televisão, editoriais de imprensa, artigos em revistas, redes sociais, *blogs* e publicações eletrônicas. A arte da encenação faz parte da profissão e normalmente os próprios arquivistas são os defensores mais eloquentes e eficazes de seu trabalho em razão de seus conhecimentos, sua convicção e sobretudo seu entusiasmo. As técnicas publicitárias também podem ser aprendidas

72 George Lucas, por exemplo, atualizou a primeira versão da trilogia *Star Wars* (Guerra nas estrelas), acrescentando sequências e efeitos.

e se baseiam em princípios fundamentais de bom senso sobre a simplicidade e a clareza da comunicação, às quais se alia a compreensão dos pontos fortes e fracos da mídia que se utiliza.

4.6.4 "Quanto mais amigos, melhor" é uma frase famosa dos quadrinhos clássicos do *Minduim*.[73] Os arquivos negligenciam essa obviedade como se não lhes dissesse respeito. O círculo de amizades pode ser mais amplo do que parece à primeira vista e pode incluir diversas associações internacionais e seus membros, entre os quais podem figurar pessoas de autoridade dispostas a se identificar com uma causa ou uma necessidade em particular. Muitos arquivos audiovisuais tiveram sua fortuna marcada por esse tipo de circunstância. Várias ações coletivas, como cartas e abaixo-assinados conseguiram evitar o fim de uma instituição ou a destruição de um acervo. Uma das vantagens da internet é que as necessidades podem ser transmitidas pronta e amplamente por meio de *e-mails* e de listas e as respostas recebidas rapidamente e em grande quantidade.[74]

4.6.5 Pode parecer óbvio, mas os apoiadores *precisam ser apoiados* e, no melhor sentido da palavra, cultivados. Não se trata apenas de realizar pesquisas de mercado, mas sobretudo de construir inter-relações a longo prazo. Amigos inteligentes e devotados à causa de uma instituição merecem e têm necessidade de receber mais do que boletins de informação e comunicados de imprensa. Eles precisam saber, por intermédio de mecanismos práticos de consulta, que são valorizados e merecem a confiança do arquivo na solução de problemas importantes. Suas ideias e críticas devem ser solicitadas, escutadas e levadas a sério. A experiência demonstra que o investimento em amigos será amplamente recompensado. É o meio mais eficaz de se prevenir contra o isolamento e a estreiteza de visão que facilmente tendem a caracterizar as instituições, e pode inclusive ser decisivo para a sobrevivência de um arquivo.

4.7 Governança e autonomia

4.7.1 Contexto prático

4.7.1.1 Na maioria dos países, as estruturas de gestão de empresas, instituições beneficentes e outros organismos não governamentais devem cumprir determinadas obrigações legais a respeito de prestação de contas, transparência, autonomia e competência administrativas. Os textos que regulam as modalidades de gestão dessas organizações definem seus objetivos, poderes e estruturas básicas. O poder decisório e as responsabilidades emanam em última instância, geralmente, de um conselho ou de um comitê que representa os interessados na organização.

4.7.1.2 As instituições públicas de memória são, idealmente, dotadas de disposições equivalentes. A missão, os poderes e a natureza das bibliotecas, dos museus e arquivos nacionais são normalmente definidos por uma lei ou algo semelhante, que define também as disposições relativas à sua modalidade de gestão. Devem prestar contas aos poderes públicos, mas beneficiam-se, em contrapartida, de segurança e autonomia profissional no exercício de sua missão. Essas disposições podem compreender cláusulas relativas ao depósito legal, o que impõe uma responsabilidade pública concreta à instituição e lhe confere certo reconhecimento. Em outros âmbitos – por exemplo, no caso das bibliotecas ou arquivos universitários –, pode haver dispositivos análogos estabelecidos por uma autoridade máxima, no caso a reitoria, o conselho universitário ou outro órgão diretivo da universidade.

4.7.1.3 Talvez em razão de sua existência relativamente recente, os arquivos audiovisuais movem-se com frequência em um contexto menos definido e mais instável. Apenas alguns deles beneficiam-se de um grau de autonomia ou reconhecimento jurídico a nível nacional. A existência e as

73 *Peanuts*, no original. Resposta dada em numerosas ocasiões pelo herói constantemente angustiado Charlie Brown, dos quadrinhos de Charles M. Schulz, com a qual a maior parte dos leitores parece se identificar.

74 Um estudo de caso é a amplitude de grupos de pressão, particulares, homens públicos e meios de comunicação que se uniram na Austrália para defender o *National Film and Sound Archive* em diversas ocasiões. Ver a tese do autor: *National Film and Sound Archive: the quest for identity* (EDMONDSON, 2011).

atividades de muitos arquivos dependem da boa vontade da instituição ou organismo ao qual pertencem e não têm senão pouca ou nenhuma garantia de autonomia profissional. A maioria dos arquivos sem fins lucrativos ocupa uma situação intermediária entre esses dois polos. Quanto aos arquivos com fins comerciais, em geral fazem parte de organizações maiores e estão sujeitos a seus princípios de gestão, o que significa que na prática têm muito pouca autonomia.

4.7.2 A semiautonomia como mínimo desejável

4.7.2.1 Dado que os dispositivos de gestão a que estão submetidos muitos arquivos audiovisuais estão longe do ideal, quais as condições essenciais mínimas a conquistar?[75] Em que se baseiam essas condições? A experiência sugere que os pontos abaixo constituem uma lista de requisitos mínimos.

4.7.2.2 O arquivo deve existir como uma entidade identificável. Deve ter um nome específico, uma localização física, estrutura organizacional, quadro de pessoal, acervo, equipamentos e instalações. Deve dispor de um estatuto, seja ele uma pessoa jurídica de direito próprio ou um departamento ou programa de uma organização maior. Na ausência desses elementos fundamentais, os grupos de apoio ao arquivo não terão nada concreto com que se relacionar.

4.7.2.3 O arquivo deve possuir documentos públicos sobre seu sistema de gestão nos quais se definam sua natureza, seu papel e missão, sua condição e âmbito de responsabilidades. Esses documentos serão a garantia essencial da seriedade institucional perante os usuários, apoiadores e os funcionários, e serão promulgados e/ou referendados pela autoridade máxima competente (um órgão legislativo, um conselho diretor, a reitoria de uma universidade etc.).

4.7.2.4 O arquivo deve divulgar publicamente suas políticas relativas, no mínimo, às atividades de constituição e desenvolvimento de acervo, preservação e acesso. Essas políticas baseiam-se nos documentos de gestão e, de acordo com a evolução das circunstâncias, serão periodicamente discutidas e atualizadas mediante consultas e discussões com funcionários e grupos interessados. As políticas serão *observadas na prática* e constituirão os critérios de avaliação do trabalho realizado. Na falta de uma cultura baseada em normas corre-se o risco de que o arquivo desenvolva e gerencie seu acervo de forma arbitrária e sem formas de controle.

4.7.2.5 O arquivo terá controle sobre o desenvolvimento e a gestão de seu acervo. Os critérios profissionais relativos à seleção, incorporação, descrição, atividades de conservação e acesso serão exercidos de forma autônoma, sem nenhuma interferência de qualquer autoridade superior. Sem essa condição, não há segurança de que as normas profissionais sejam respeitadas.

4.7.2.6 O arquivo será representado por seus próprios profissionais quando tratar com grupos de interesse, compreendidos neles os meios de comunicação, outras instituições de memória, e fóruns profissionais de âmbito nacional e internacional. Terá acesso direto e se reportará diretamente ao conselho de administração ou ao diretor executivo da organização à qual pertence. Essa condição é fundamental para garantir a clareza de comunicação e a capacidade do arquivo em se relacionar com seus parceiros profissionais e grupos de interesse.

4.7.2.7 O arquivo terá fundamentos éticos e filosóficos escritos e públicos, seja sob a forma de compromissos expressos de adesão a códigos ou declarações profissionais existentes seja sob a forma de documentos que fixem suas próprias linhas de conduta. Tanto os grupos de apoio quanto o corpo funcional terão direito de conhecer os valores que orientam a ação do arquivo e pelos quais se podem cobrar suas responsabilidades.

4.7.2.8 O arquivo terá independência na aplicação de recursos. As prioridades serão fixadas por avaliações profissionais internas e não ditadas por agentes externos como patrocinadores, autoridades ou

75 Originalmente, os estatutos e regulamentos da FIAF exigiam um alto grau de autonomia institucional como condição necessária para a afiliação de arquivos. Em 2000 esse critério foi um pouco atenuado e a ênfase colocada na adesão formal a um novo Código de Ética. Não obstante, os candidatos a membros devem fornecer muitas informações para demonstrar o grau de autonomia profissional de que gozam.

pela organização de que o arquivo faz parte (essa condição é, na verdade, problemática pois os arquivos dependem de múltiplas fontes de financiamento, de patrocinadores e de mecenas institucionais que muitas vezes impõem suas próprias condições e prioridades).

4.7.2.9 Se o arquivo não for gerido por seu próprio conselho ou comitê diretor, deverá contar pelo menos com um órgão consultivo representativo ou com mecanismos de consulta equivalentes, mediante os quais manterá contato com as opiniões e as necessidades da coletividade que representa e garantirá a confiança de sua base de apoio.

4.7.2.10 O arquivo será dirigido por um diretor ou uma equipe executiva com experiência profissional no campo da arquivística audiovisual. Isso garantirá que o arquivo seja gerido dentro de um quadro de referências adequado.

4.7.3 E além da prática

4.7.3.1 Em uma situação ideal, um arquivo deveria ter outras características que lhe garantissem a autonomia, a continuidade e a sustentabilidade.

4.7.3.2 Possuir personalidade jurídica própria definida por um texto legislativo, uma constituição, uma carta, um ato constitutivo ou equivalente. Tal documento seria a melhor garantia de continuidade, estabilidade e sistema de gestão responsável. Quando preparados com cuidado, documentos desse tipo contribuem para garantir que o órgão diretivo do arquivo seja composto por pessoas capacitadas e representativas de seu domínio profissional e que as coleções estejam protegidas pelo princípio de "sucessão perpétua": se o arquivo deixar de existir enquanto instituição, um organismo de princípios afins assumirá a tutela do acervo.

4.7.3.3 O ideal de uma dotação orçamentária estável, utilizada apenas mediante as decisões profissionais do arquivo nem sempre é uma condição possível.[76] Em todo caso, o arquivo que consiga compor seu orçamento com a maior parte de recursos oriunda dos poderes públicos nessas condições, complementada com recursos de patrocinadores e organismos de apoio mediante projetos, aproximar-se-ia desse ideal.

4.7.3.4 A liberdade profissional para pesquisar, estabelecer e aplicar políticas também é um ideal. Embora muitas instituições acreditem gozar dessa liberdade, o certo é que com muita frequência promulga-se uma política, mas sua aplicação fica sujeita a numerosas restrições que constrangem os arquivos. Ou seja, as políticas enunciadas nem sempre são aplicadas na prática.

◊ Formatos de discos de áudio © *UNESCO*

76 O falecido presidente da AMIA, Sam Kula, formulou a ideia de maneira expressiva: "O lema 'dê-me dinheiro e me deixe em paz' seria muito bonito em um bóton (os *anarquivistas* poderiam ocupar-se disso), mas provavelmente não encontraria boa acolhida nos corredores do poder" (AMIA. *Newsletter*, n. 61, p. 2, Summer, 2003).

Capítulo 5: Preservação e acesso – características e conceitos

5.1 Princípios objetivos e subjetivos

5.1.1 Neste capítulo estudaremos as características definidoras das mídias audiovisuais que, por sua vez, conformam a profissão de arquivista e os próprios arquivos audiovisuais.

5.1.2 As imagens em movimento e os sons são subjetivos por natureza – não têm em si existência objetiva. O som é uma série de deslocamentos do ar que nossos órgãos auditivos percebem e *interpretam* de maneiras significativas – como música, fala, ruído e assim por diante. Da mesma forma, as imagens em movimento são *criadas no cérebro* quando uma sequência de imagens fixas é exposta em uma sucessão rápida, além de um limite de cadência (chamado às vezes erroneamente de "persistência retiniana"). A causa dessas sensações é a informação transmitida para nossos olhos e ouvidos a partir de uma fonte registrada (um disco de áudio, um arquivo de computador, um filme) mediada pela tecnologia adequada (uma vitrola, um computador, um projetor). A tecnologia é a ligação essencial: ninguém pode ouvir um disco olhando para ele, nem assistir um filme desenrolando a película e olhando. Assim, os documentos audiovisuais diferem fundamentalmente dos documentos de base textual, que se comunicam por meio de um código interpretado pelo intelecto.

◊ Armazenamento de nitrato em estante com prateleiras estreitas © *George Eastman Museum*

5.1.3 A possibilidade de transmissão das obras audiovisuais ao longo do tempo depende de uma série de fatores sociais, econômicos e técnicos, dos quais apenas alguns estão sob relativo controle de um arquivo. O lançamento de um filme em – digamos – 1930 ou a transmissão de um programa de rádio em 1946 foram experiências "vivas", em um contexto específico, que não podem ser capturadas nem repetidas. Expectadores ou ouvintes em 2016, afastados, no tempo, das experiências de vida e das circunstâncias sociais das audiências originais nunca poderão recapturar inteiramente aquela experiência "ao vivo", a despeito dos melhores esforços de um arquivo para contextualizar suas apresentações ou exibir as obras em seus formatos originais.

5.1.4 O ponto de partida para a preservação deveria ser a incorporação de uma cópia da obra a mais completa possível e a mais próxima possível do "original". No contexto audiovisual, *original* é um termo flexível. No caso de um filme, pode ser o negativo original – ou uma cópia, não necessariamente no formato original, que pode estar a algumas gerações de distância. No caso de um arquivo digital, pode ser uma duplicação não comprimida do original. No caso de um disco de áudio, pode ser uma fita máster ou matriz de prensagem, mas é mais provável que seja uma cópia prensada. O(s) formato(s) escolhido(s) pode(m) estar em excelente condição – mas também podem estar danificados, descorados ou incompletos. Além disso, a obra pode existir em versões variáveis: peças de televisão são editadas prevendo as entradas de propaganda ou atendendo requerimentos da censura; as "versões do diretor" ou versões "restauradas" de

longas-metragens são correntes. Os arquivos exercem julgamentos ao escolher suas cópias de preservação e podem ser obrigados a se contentar com o melhor que conseguirem.

5.1.5 A sobrevivência da obra e o acesso a ela dependerão do gerenciamento dos suportes e arquivos de preservação ao longo de tempo, da feitura de cópias de acesso adequadas às demandas dos usuários do arquivo, e da disponibilidade da tecnologia necessária para essas operações. A tecnologia audiovisual desenvolveu-se constantemente por mais de um século, sempre se adaptando à possibilidade de reproduzir formatos anteriores e exigindo decisões quanto à migração de conteúdo para novos suportes e formatos. Essas decisões são específicas de cada arquivo, sua rede de colaboradores e apoiadores, sua capacidade técnica e circunstância econômica. Alguns suportes, como os discos de laca e de vinil, e algumas películas cinematográficas podem ter uma vida potencial de centenas de anos. A expectativa de vida de CDs, DVDs e fitas magnéticas de áudio e vídeo é menos segura, como o é a vida comercial da tecnologia de reprodução, sobretudo a das mídias magnéticas.

5.1.6 Atualmente, é tentador encarar a migração em termos rígidos – de formatos analógicos "velhos" para formatos digitais "novos" – como se um estivesse no processo de substituir completamente o outro. A migração de conteúdo nunca é um processo inteiramente tranquilo porque envolve decisões de compensação e equilíbrio quanto à qualidade e ao caráter do resultado. Em todo caso, a dicotomia digital/analógico é falsa, e a realidade bem mais complexa. O registro digital a partir do uso de código binário é algo que existe há pelo menos duzentos anos (os rolos de papel para piano automático, por exemplo, são registros digitais) e enquanto algumas tecnologias analógicas estão se retraindo, outras, como os discos de áudio em vinil, estão ressurgindo. A preservação de filmes cinematográficos tem aspectos analógicos e digitais: a imagem, reproduzida em cristais aleatoriamente distribuídos na gelatina, é analógica, mas a exibição do objeto fotográfico à velocidade de 24 fotogramas por segundo é digital, em conceito e execução.

5.1.7 É mais exato encarar a tecnologia audiovisual como um processo evolucionário, arrastado por forças sociais e de mercado, no qual a excelência técnica nem sempre prevalece, as opções aumentam e diminuem, e também onde há becos sem saída. Um clássico estudo de caso é a "guerra", na década de 1970, entre os consumidores de videocassete (VCR) formato VHS e formato Betamax. Este, tecnicamente superior, acabou perdendo para seu rival, astutamente mais bem propagandeado. Ambos foram posteriormente suplantados no mercado pelo DVD pré-gravado que, diferentemente do videocassete, não tem capacidade de gravar, apenas de reproduzir.

5.1.8 A evolução começou com a aurora da tecnologia audiovisual em 1888, quando Thomas Edison comercializou seu *Phonograph* e começou a vender gravações em cilindros. O *Gramophone*, uma tecnologia rival que usava o formato disco, apareceu em seguida e os dois sistemas competiram pelo favor público até que o formato disco venceu, já na década de 1920. Os discos eram mais baratos e fáceis de fabricar e de guardar em casa, ainda que o cilindro do *Phonograph* tivesse duas vantagens: podia ser usado para gravar e para reproduzir, enquanto o do *Gramophone* podia apenas reproduzir; e, nos limites das possibilidades da gravação acústica, a qualidade sonora do sistema cilíndrico era efetivamente melhor. Os discos tinham a desvantagem adicional de, à medida que os sulcos espirais se aproximavam do centro do disco, a proporção entre sinal e ruído diminuía e, com o uso e o desgaste de repetidas reproduções, a qualidade sonora progressivamente se deteriorava.

5.1.9 As mesmas limitações continuam a existir. Por exemplo, o uso da película cinematográfica está se retraindo, substituída por equivalentes digitais. Há razões práticas para isso: a tecnologia digital oferece opções muito mais versáteis na produção, edição, distribuição e comercialização. Também oferece às companhias distribuidoras um controle mais direto sobre as exibições nos cinemas e é muito mais barato criar um DCP do que uma cópia tradicional em 35 ou 16mm. A estética da

imagem digital *versus* a analógica é assunto de debate: elas têm diferentes texturas visuais.[77] Em termos de armazenamento arquivístico, contudo, a película é relativamente tolerante a riscos: pode estar sujeita ao esmaecimento gradual, encolhimento e outras deteriorações, mas a experiência sugere que sua vida potencial pode ser medida em centenas de anos. Em contraste, os arquivos digitais precisam ser constantemente administrados e transferidos tendo em vista a degradação da informação, a evolução de programas e equipamentos, e outras ameaças. As películas esmaecem lentamente. Os arquivos digitais não: as perdas podem ser inesperadas e totais.

5.1.10 Os formatos evoluem, assim como a tecnologia de registro e de leitura – tanto as analógicas quanto as digitais. Mesmo que sobrevivam em boas condições, a capacidade de reproduzir suportes analógicos obsoletos ou em obsolescência depende da sobrevivência de tecnologia a eles associada, em condições de funcionamento. Da mesma forma, a recuperação de dados de formatos e suportes de arquivo mais antigos torna-se difícil com a passagem do tempo, muitas vezes porque a obsolescência digital pode ser deliberadamente provocada por provedores de programas comerciais que desejam controlar aspectos do mercado. Os arquivos audiovisuais enfrentam o problema da manutenção de tecnologias obsoletas, descontinuadas pelas indústrias audiovisuais.

5.2 Degradação, obsolescência e migração

5.2.1 Em função da inevitável degradação dos suportes aliada à aparentemente irresistível alteração dos formatos, os conteúdos sonoros e visuais sobrevivem e permanecem acessíveis apenas graças a procedimentos de migração, isto é, cópia ou transferência de conteúdo de um suporte para outro. Essa constatação inspirou aos arquivos audiovisuais a criação de programas de duplicação empreendidos ao longo das sete últimas décadas, ou pouco mais. Esses programas têm como objetivo a transferência do conteúdo de filmes em nitrato para suportes em acetato ou poliéster, a copiagem do conteúdo sonoro de discos ou fitas deterioradas para novos suportes analógicos ou digitais, a migração de dados de suportes obsoletos para suportes mais recentes, enquanto a tecnologia ainda continuava operacional.

5.2.2 Crenças populares otimistas sobre "digitalização" tenderam a relevar algumas preocupações quanto a sua permanência. Atualmente é sabido que os arquivos digitais podem se degradar de várias formas: danos em equipamentos aparentemente sólidos, degradação de programas, falhas em mídias ópticas digitais como CDs. Arquivos e programas precisam ser regularmente atualizados para que os dados continuem acessíveis. A situação pode se complicar mais quando os arquivos são comprimidos para formatos "com perda" (*lossy*). Empresários proprietários de programas também exercem poder de mercado para controlar o acesso a dados registrados sob suas patentes.[78] Na tentativa de evitar esse risco, os arquivos devem lançar mão o máximo que puderem de programas de fonte aberta (*open source software*).

5.2.3 A sobrevivência de dados também enfrenta os problemas resumidos no conceito de *entropia*, que emana da segunda lei da termodinâmica:

> *A entropia é uma medida do estado interno da desordem molecular de um sistema. As mídias de armazenamento digital são um meio de armazenamento de informação altamente complexo e muito ordenado, consequentemente muito vulnerável à entropia. Em mídias impressas, em celuloide, vinil e laca a entropia é baixa. O analógico parece ser comparativamente tolerante ao descuido.*

5.2.4 Além dessas circunstâncias, existe com frequência um descompasso considerável entre a duração de conservação de um suporte e a duração da vida comercial da tecnologia a ele associada. Na prática, o processo de migração em geral traz em si alguma perda e distorção da informação

77 As imagens digitais são formadas por *pixels* geometricamente organizados; as imagens fotográficas analógicas por grãos aleatoriamente distribuídos, suspensos em gelatina.

78 Um caso desse tipo foi a proibição da Apple do uso de tecnologia Adobe Flash em seus iPhone e iPad.

sonora ou visual, além de uma modificação da experiência de percepção auditiva/óptica. As decisões nessa matéria fundam-se necessariamente em conhecimentos insuficientes. A experiência posterior nem sempre confirma as previsões.

5.2.5 Os arquivos tentaram resolver esses problemas de diferentes maneiras. Primeiro armazenando em condições adequadas e gerenciando suas coleções de forma a aumentar a vida útil dos materiais e adiar a necessidade de migração. Procuraram também formas de manter em funcionamento tecnologias obsoletas e modos de operação, de forma a "ganhar tempo" de acesso aos materiais e reescalonar os programas de migração. Ao adotar medidas de conservação, acumularam conhecimentos a partir da experiência prática, o que levou à modificação de estratégias.

5.2.6 A mudança na estratégia de conservação dos filmes em nitrato de celulose é a ilustração clássica desse dilema. O filme em nitrato tornou-se suporte padrão do cinema profissional no final do século XIX, apesar de sua inflamabilidade. Isso por que, como suporte da emulsão fotográfica, era uma película resistente, flexível, transparente e relativamente barata. Pouco se sabia sobre sua estabilidade a longo prazo e a questão não parecia se colocar, mesmo que algumas hipóteses fossem levantadas sobre sua viabilidade. Quando ficou evidente mais tarde a tendência de os filmes em nitrato degradarem-se quimicamente, os arquivos fílmicos começaram a fazer cópias de preservação em suporte de triacetato não inflamável na crença de que essa película podia se conservar por séculos.

5.2.7 Na década de 1950, os fabricantes de filme virgem abandonaram paulatinamente a produção de filmes em nitrato em favor dos filmes em triacetato, por motivos tanto práticos quanto econômicos. Os filmes em nitrato foram considerados cada vez mais perigosos, o que suscitou a inquietude, às vezes o pânico, em instituições e autoridades, que estimularam sua destruição. A maioria dos arquivistas acreditava que todos os filmes em nitrato estariam decompostos por volta do ano 2000 e que urgia realizar campanhas de descoberta e duplicação do patrimônio ainda existente. Considerações de ordem prática e política incentivaram arquivos e companhias cinematográficas a destruir os filmes em nitrato após copiá-los em acetato, eliminando assim custos e riscos de seu armazenamento.

5.2.8 Hoje sabemos que essa política de destruição foi um equívoco. Na década de 1980, os filmes em triacetato começaram a dar sinais de sua própria autodestruição – a "síndrome do vinagre". Ao mesmo tempo, ficou evidente que os filmes em nitrato, adequadamente guardados e gerenciados, conservam-se por muito mais tempo do que se acreditava a princípio (há rolos com mais de cem anos ainda em bom estado). O aperfeiçoamento constante das tecnologias de duplicação de filmes permitiu a obtenção de resultados cada vez melhores. Materiais em nitrato que foram conservados estão frequentemente em melhor estado do que cópias inferiores em triacetato, feitas há apenas vinte ou trinta anos. A percepção pública sobre a durabilidade dos filmes em nitrato precisou ser mudada – apesar das campanhas sob o lema "o nitrato não espera", levadas a cabo durante anos pelos arquivos[79], com as melhores intenções.

5.2.9 Os arquivos audiovisuais devem fazer frente todo tempo ao *efeito de inércia*. De um lado, a pressão das necessidades práticas e das novas ideias de constantemente "modernizar" o acervo, transferindo-o para formatos mais recentes. "Você ainda não digitalizou o seu acervo?" é uma pergunta habitual e recorrente. De outro lado, a migração repetida de grandes quantidades de documentos não é apenas uma impossibilidade material; ela não faz sentido nem em termos econômicos, nem em termos de curadoria. Os arquivos precisam administrar uma equação cada vez mais complexa que coloca nos pratos da balança a viabilidade física dos acervos e a habilidade de preservar a tecnologia e as competências técnicas antigas ou obsoletas que possibilitam o acesso a eles, e sua manutenção. Produzir cópias de consulta nos formatos digitais

79 A obra *This film is dangerous*, publicada sob a coordenação de Roger Smither e Catherine A. Surowiec, pela FIAF, em Bruxelas, em 2002, trata, em 700 páginas, de todos os aspectos do filme em nitrato e constitui hoje a melhor referência sobre o assunto.

atuais e ao mesmo tempo manter cópias de preservação em formatos mais antigos, e guardá-las satisfatoriamente, faz parte dessa equação.

5.2.10 Ao longo da história, os arquivos audiovisuais adaptaram-se constantemente às mutáveis realidades do mercado. Eles não formam um grupo suficientemente importante para influenciar os programas de desenvolvimento das indústrias audiovisuais. Podem fazer propostas e assumir posições, e suas preocupações às vezes são levadas em conta no aperfeiçoamento de suportes e sistemas, ou em fazer a política da companhia mais simpática para com a manutenção de uma assistência técnica mínima para tecnologias obsoletas. Em última instância, porém, em função de seu poder econômico e político limitado, os arquivos e os arquivistas têm como opção adaptar-se o melhor que podem às mudanças – situação que é fonte de tensões e inseguranças enormes em matéria de planejamento e formação de pessoal. A evolução dos formatos obedece a ditames comerciais, não a necessidades dos arquivos. Além disso, pode-se argumentar que essas mudanças históricas rápidas nem são tão necessárias nem significam que as tecnologias que triunfam no mercado sejam sempre as melhores.

5.3 Conteúdo, suporte, contexto e estrutura

5.3.1 A natureza dos meios de comunicação audiovisuais tem sido objeto de reflexão de diversos teóricos, inclusive Marshall McLuhan, que propôs que o próprio meio, não seu conteúdo, fosse o foco de estudo; o meio de comunicação afeta a sociedade, onde desempenha um papel não apenas pela mensagem que veicula, mas por suas próprias características. Sua frase-chave "o meio é a mensagem" fez sucesso e virou moda.[80]

5.3.2 Em acréscimo à definição dada em 3.2.3.4, o Comitê de Registros Eletrônicos do Conselho Internacional de Arquivos (*International Council on Archives* – ICA) define **registro** como "informação registrada produzida ou recebida na iniciação, condução e finalização de uma atividade institucional ou individual e que compreende **conteúdo**, **contexto** e **estrutura** suficientes para fornecer comprovação da atividade".[81] Esta seção aplica alguma dessas ideias ao caráter das obras audiovisuais.

5.3.3 Os documentos audiovisuais, como outros documentos, possuem dois componentes: um conteúdo visual e/ou sonoro e um suporte sobre o qual aquele se inscreve.[82] Esses componentes podem estar estreitamente ligados, mas é importante que tenhamos acesso a ambos. A migração do conteúdo de um suporte para outro com fins de preservação ou acesso pode ser necessária ou conveniente, mas a operação envolve riscos de perda de informação e de significados contextuais da maior importância.

5.3.4 A crescente facilidade de copiar ou transferir um conteúdo para um novo suporte faz com que se diminua a importância da relação entre eles. Muitos usuários de acervos audiovisuais querem acesso a imagens e sons da maneira que mais lhes convenha e privilegiam esse aspecto em detrimento de considerações de outra ordem. Por exemplo, uma sequência de um cinejornal silencioso filmado em 35mm pode ter sido copiada várias vezes, em filme ou vídeo, antes de fazer parte de um documentário de televisão. O que é transmitido pode estar na relação altura/largura errada, ou em velocidade incorreta. Pode ter sido reeditado ou reordenado e usado em contexto inexato. Pode não ter a nitidez da imagem original. Porém, não importa – a produção está satisfeita. Isso perpetua estereótipos como a aparência granulada e esmaecida da imagem e a rapidez com que as pessoas andavam nos "filmes antigos"; pior ainda quando riscos e outros efeitos especiais são *acrescentados eletronicamente* para dar ao material uma aparência de "filme de arquivo".

80 McLUHAN, 1964.

81 Ao definir **estrutura**, acrescenta que "deve haver uma lógica inerente à maneira pela qual a informação que contém e os metadados, que provavelmente definem seu contexto, são apresentados [...]". Disponível em: <www.jiscinfonet.ac.uk>. Acesso em: 17 out. 2015. Acrescenta ainda as qualidades de **autenticidade**, **completitude**, **confiabilidade** e **fixidez**.

82 Ver a definição completa de documento na seção 2.6 de *Memória do Mundo: diretrizes para a salvaguarda do patrimônio documental* (UNESCO, 2002).

5.3.5 A mudança de formato pode se traduzir também em mudança de conteúdo. A perda de qualidade da imagem ou do som equivale por definição a uma mudança de conteúdo. A manipulação do conteúdo no processo de migração também pode modificar o caráter intrínseco da obra – a "compensação" do som ou a colorização das imagens em preto e branco são exemplos disso. Uma imagem em vídeo ou digital possui textura diferente da imagem do filme do qual foi copiada (e vice-versa). Um filme em Cinemascope rodado em película com a relação altura/largura de 1:2,35 será diferente quando recortado e formatado para 1:1,33 para ser difundido no sistema padrão de televisão ou em vídeo – na verdade ele perde metade de seu conteúdo visual, e sua gramática e composição visuais são totalmente alteradas.

5.3.6 Como outros objetos, os suportes audiovisuais são *artefatos* e os atributos intrínsecos de um objeto não podem ser migrados. Podem, no melhor dos casos, ter equivalências no novo suporte. Entre exemplos da primeira metade do século XX, poderíamos mencionar as características visuais das emulsões cinematográficas com altos percentuais de prata, tingimentos e viragens introduzidas por substâncias químicas, alguns procedimentos de cor obsoletos, como o Cinecolor, que usava emulsão dupla, e o Technicolor, baseado na transferência de corantes, que só podem ser devidamente apreciados com a projeção de cópias originais. Os discos de gramofone feitos em laca ou vinil, e seus invólucros, são objetos agradáveis ao toque, concebidos para ser olhados, além de escutados. Informações discográficas essenciais podem estar escritas no suporte. A origem de uma película e as técnicas usadas na sua produção, a montagem, o processamento químico, só podem ser apreendidos quando examinamos os artefatos originais.

5.3.7 Poderíamos dizer que as mídias magnéticas, como fitas de áudio e vídeo e os disquetes, têm menos valor enquanto artefatos do que os cilindros de fonógrafo, os discos e os filmes. Talvez isso seja certo na medida em que eles não podem ser "lidos" diretamente, mas trata-se de uma diferença apenas de grau. Eles têm valor de artefato porque são representativos de seus formatos. Se tiverem sido concebidos como produtos de consumo, possuem também valor visual e tátil de artefatos, da mesma forma que seus antecessores. Mesmo no ambiente aparentemente sem suporte de arquivos de sons e imagens baixados da internet a dicotomia continua verdadeira. O suporte é o disco rígido ou o *pen drive*; o conteúdo é o que vemos e ouvimos, mediado por um programa e pelas características de seu computador. Sucessivas gerações de programas e equipamentos podem modificar sensível e mesmo radicalmente o conteúdo audiovisual que percebemos.

5.3.8 As restrições de ordem prática a que estão submetidos os arquivos, e em particular a ausência de curadores experientes, levam ao descarte de suportes e de embalagens originais após a migração de conteúdo. Isso pode provocar a perda de informações importantíssimas relativas sobretudo à origem dos documentos. Algumas películas originais, por exemplo, possuem inscritos na borda códigos relativos a datas. Algumas informações descritivas podem estar anotadas na embalagem original de um cassete ou em etiquetas coladas nas bobinas.

5.3.9 As obras audiovisuais não são produzidas no vácuo. São frutos de uma época, de um lugar e de uma estrutura social e industrial. Como tais, só podem ser apreciadas corretamente em seu devido *contexto* e *fixidez* (isto é, não alteradas de sua forma completa no tempo de sua criação). Assim como o vinho antigo tem um sabor diferente em um copo de cristal do que em um copo de papel, a melhor maneira de ouvir uma gravação em cilindros de Edison é reproduzi-la usando a tecnologia original: um fonógrafo acústico. Para assistir um longa-metragem sonoro da década de 1930, o melhor é projetar uma cópia 35mm em uma sala de cinema de grandes dimensões e reproduzir o som em um sistema de época, não em um sistema moderno. Um programa de rádio dos anos 1930 será mais bem apreciado em um aparelho de rádio doméstico de grandes dimensões, do tipo daqueles que vinham com seu próprio móvel, não em um iPhone ou em outra tecnologia que não existia na época. Naturalmente, às vezes é impossível ou impraticável recriar o contexto original de apresentação, entre outras coisas porque a vida de uma pessoa do século XXI é muito diferente da vida das audiências originais. Porém, isso não diminui a necessidade de preencher o vácuo contextual – por meio de explanação e preparação do público, se não houver outra maneira.

5.3.10 Nem sempre é fácil estabelecer se a obra tem *fixidez* – isto é, se existe em sua forma original, inalterada. Discos analógicos podem conter informações internas, como o número da matriz inscrito na superfície. Nos arquivos digitais, a referência deve estar nos metadados. Quanto a filmes e programas de televisão, estabelecer a fixidez talvez seja bem mais difícil, porque eles são facilmente editados, cortados e podem receber um novo título.

5.3.11 A disponibilidade de *tecnologia* original é elemento essencial na recriação do contexto, circunstância que a longo prazo coloca sérios problemas para os arquivos. Quando os aparelhos de reprodução ficam obsoletos, sua manutenção torna-se cada vez mais difícil pois o fornecimento de peças de reposição escasseia e acaba desaparecendo. Para manter os equipamentos em funcionamento, os arquivos devem recorrer a expedientes como, por exemplo, "canibalizar" peças de máquinas inutilizadas ou achar formas de fabricarem eles próprios as peças de reposição. Essas estratégias permitem ganhar tempo, mas têm limites. As tecnologias dos projetores de filmes e dos reprodutores mecânico-acústicos de discos são relativamente simples e podem ser mantidas quase indefinidamente. A situação é diferente no caso da tecnologia eletrônica, que depende da existência de infraestruturas industriais sofisticadas. A fabricação de cabeças de gravação e reprodução de áudio e vídeo ou de unidades *laser* para leitores de CD, por exemplo, ultrapassa as atuais capacidades dos arquivos audiovisuais.

5.3.12 Contudo, as tecnologias obsoletas, ainda quando funcionam, são acessíveis apenas se dispusermos das *competências* necessárias para fazê-las funcionar e mantê-las. Ao deixarem de ser necessárias na indústria, essas competências tornam-se esotéricas e passam para o âmbito de entusiastas particulares e dos arquivos audiovisuais. Consequentemente, é uma boa estratégia que os arquivos cultivem essas competências a nível interno e que mantenham contato com particulares especialistas de seu círculo de conhecimento. Um número reduzido, porém, crescente de prestadores de serviços especializados mantém equipamentos e técnicas correspondentes para realizar trabalhos de migração e restauração para arquivos, sobretudo os que dispõem de uma infraestrutura própria limitada. Além disso, alguns arquivos grandes oferecem sua própria infraestrutura técnica para instituições análogas menores. Fica cada vez mais evidente que esse tipo de colaboração é a única solução para esses problemas.

5.3.13 As dificuldades inerentes à integridade contextual não nos devem fazer esquecer o contraste com a realidade. As obras audiovisuais apresentadas em contextos contemporâneos com frequência dizem coisas novas. Comparemos filmes como *O Mágico de Oz e Os Esquecidos*[83] com as obras de Shakespeare. Aqueles e estas são vistos hoje em contextos muito diferentes daqueles para que foram destinados ou imaginados por seus criadores. O público moderno os aceita como são, independentemente de considerações de ordem contextual. Nesse sentido, criam um novo contexto que lhes é próprio e veiculam provavelmente novas mensagens para o público contemporâneo.

5.3.14 O **conteúdo** é literalmente determinado pelo **suporte** e pelo **contexto**. Gráficos de computador e propagandas em páginas da internet exploram as possibilidades e os limites da mídia *online*. As canções populares ainda duram cerca de 3 minutos porque esse era o tempo de execução de um cilindro de Edison e dos discos em 78 rotações. Os cinejornais sonoros não tinham mais do que 12 minutos porque essa era então a duração máxima de um rolo de película padrão em 35mm. Em muitas cenas cômicas de filmes de longa-metragem e em desenhos animados, há momentos em que personagens, derrubando a "quarta parede", dirigem-se aos espectadores da sala de projeção como atores *em um teatro*, e isso era uma convenção bem conhecida do público. Fora de contexto, essas cenas ficam incompreensíveis.[84] Da mesma forma, o conteúdo de algumas gravações sonoras

83 *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939), *Los Olvidados* (Luis Buñuel, 1950).

84 Um exemplo clássico é o desenho animado da Warner Brothers *Duck Amuck* (Chuck Jones, 1953) [NT: com o personagem *Duffy Duck*, conhecido no Brasil como Patolino], no qual todos os efeitos e brincadeiras baseiam-se no caráter material do fotograma, no processo de cor e na mecânica dos próprios desenhos animados.

é determinado pelo caráter material do disco com um furo central.[85] Há muitos exemplos do tipo e o leitor com certeza terá alguns de sua própria experiência.

5.3.15 A ignorância pode ter consequências graves e embaraçosas. Conta-se a história apócrifa de um acadêmico que escreveu um ensaio erudito no qual apresentava uma teoria sobre mensagens subliminares escritas por Serguei Eisenstein e inseridas em *O Encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925). A tese baseava-se em um postulado errôneo. O pesquisador não se dera conta de que na realidade as mensagens eram anotações curtas em fotogramas brancos com instruções para a inserção de intertítulos nas cópias do filme. Se soubesse alguma coisa sobre a origem da cópia ou do vídeo que utilizara e sobre os métodos de trabalho dos laboratórios na década de 1920, ele não teria cometido esse erro. Porém, a distância que o separava da materialidade do suporte original levou-o a interpretar incorretamente o que via.

◊ Carretel de fita magnética de áudio padrão ¼ de polegada (6mm) © *George Eastman Museum*

5.4 Analógico e digital[86]

5.4.1 O mais transcendental dos debates na esfera da arquivística audiovisual gira em torno do impacto da digitalização. Ele dá margem a perguntas do tipo: estamos assistindo à morte da película cinematográfica? *Tudo* será guardado em sistemas computacionais de armazenagem de grande porte? Se a cópia de um documento digital para outro também digital não tem perdas, todos os problemas da preservação estão resolvidos? Essa é a última palavra? Precisaremos de arquivos audiovisuais quando tudo for conteúdo digital e puder ser acessado à vontade?[87]

5.4.2 Nosso campo de especialização *deveria* haver nos ensinado a tratar com ceticismo qualquer previsão tecnológica. A única orientação segura a nosso alcance é a experiência acumulada. Não é provável que exista *um* formato "definitivo". Orientados pela experiência anterior, podemos supor que *depois* dos meios digitais surgirá alguma outra coisa, seja o que for, ainda que atualmente não possamos imaginá-la. Entretanto, o auge da digitalização, com as perspectivas que abre e os problemas que coloca, desafia-nos a examinar alguns princípios filosóficos fundamentais.

5.4.3 Talvez seja irônico o fato de que a atual pressão para digitalizar – para acesso, mas também para preservação – facilmente deixe em segundo plano a dificuldade de recolher para preservação a

85 Na versão original em vinil, o disco dos Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (EMI, 1967) tem um sulco final no lado B, feito de modo que o braço do toca-discos repete indefinidamente o tema até que seja levantado. Brincar com a mídia e com a mecânica do disco giratório enquadrava-se perfeitamente à índole pouco convencional do disco. Copiado em DVD ou em um arquivo digital, o efeito perde todo o sentido.

86 Aconselhamos o leitor a consultar a Carta e as Diretrizes para a Preservação do Patrimônio Digital da UNESCO, disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001300/130071e.pdf>.

87 Para uma análise audaciosa, que alguns qualificam como assustadora, da digitalização e o futuro da preservação cinematográfica, consultar a obra de Paulo Cherchi Usai, *The death of cinema: history, cultural memory and the digital dark age* (A morte do cinema: história, memória cultural e a idade das trevas digital), publicada pelo *British Film Institute*, em Londres, em 2001.

produção digital contemporânea, que obviamente precisa ser preservada em sua forma digital original. A "estética dos *pixels*" importa tanto para as imagens em movimento que nascem digitais quanto o "grão original da película" importa para o filme. A música contemporânea é cada vez mais distribuída por meio de *downloads* e menos por CDs; o recolhimento das novas obras é mais complexo, o que aumenta a possibilidade de sua perda.

5.4.4 Ainda que apenas pelo efeito de inércia, podemos supor que, em um futuro próximo, os arquivos gerenciarão acervos compostos de materiais em todos os formatos históricos, bem como as tecnologias e competências a eles associadas. Isso seria verdade mesmo se amanhã as indústrias se voltassem inteiramente para o digital. Com o passar do tempo, os problemas de gestão tornar-se-ão mais complexos e os programas de migração mais importantes. De qualquer maneira, estaremos provavelmente mais atentos ao valor de artefato dos nossos acervos e à dimensão museológica de nosso trabalho. Escutar registros sonoros em aparatos originais ou assistir filmes silenciosos com um fundo musical apropriado é experiência que os arquivos e as instituições afins são atualmente quase os únicos a poder propiciar. Essas perspectivas e essas responsabilidades serão crescentes.

5.4.5 A migração do analógico para o digital provoca sempre alguma perda de conteúdo.[88] A migração do digital para digital *em teoria não supõe perda*. Porém, nem sempre é assim na prática. Arquivos e bibliotecas de todo o mundo deverão em conjunto enfrentar o desafio de conservar um volume quase inconcebível de dados digitais. A preservação a longo prazo do digital coloca atualmente tanto questões quanto soluções. Em um mundo em que os recursos digitais, assim como outros recursos técnicos, são tão desigualmente divididos, um ponto de interrogação existe sobre o que será viável e factível a longo prazo. Certamente deveremos nos confrontar com problemas ligados, entre outros, à evolução dos programas de computador e a seus suportes físicos, ao conflito entre interesse público e interesse comercial, à sustentabilidade econômica e à gestão de riscos.

5.4.6 Os arquivos audiovisuais empregam cada vez mais tecnologia digital para facilitar o acesso a seus acervos, pois é dessa forma que um crescente número de usuários deseja consultá-los. A migração para digital de conteúdos analógicos de suportes magnéticos de áudio e vídeo obsoletos, com finalidades de preservação e consulta, vem acontecendo há alguns anos. Atualmente, o mesmo acontece para formatos cinematográficos obsoletos. As tecnologias digitais são, além disso, empregadas para a restauração de conteúdos sonoros e imagens em movimento. Ao mesmo tempo, suportes analógicos mais estáveis como filmes e discos em vinil ou laca continuam também sendo conservados e consultados em seus suportes originais.

Desafios filosóficos

5.4.7 Caso os arquivos audiovisuais migrem definitivamente, no exercício de sua missão de preservação, para o domínio do digital e convertam o conjunto de seus acervos audiovisuais analógicos, cortaremos o vínculo com os suportes suscetíveis de leitura humana direta – praticamente todos os documentos criados desde a aparição da escrita até o século XX. Películas, cilindros e discos de gravação mecânica são suportes relativamente estáveis e sua integridade pode ser monitorada sem o uso de tecnologias de reprodução. O mesmo não acontece com os registros audiovisuais em banda magnética ou arquivos de computador, não suscetíveis de leitura humana direta. O acesso a eles e o reconhecimento de que continuam existindo depende da manutenção de tecnologias cada vez mais complexas, com os riscos que isso traz. Esses riscos são aceitáveis? Quanto tempo essas tecnologias resistirão à aparentemente inexorável maré da obsolescência?

5.4.8 A migração para o domínio digital rompe o laço com o suporte analógico e sua tecnologia. O conteúdo dissocia-se de seu significado material e de seu contexto físico. Não há mais elemento

88 Isso depende de variáveis, suportes e equipamentos envolvidos e é uma discussão técnica. Potencialmente, a tecnologia digital tem muito maior capacidade de resolução do que o original analógico. Cópia de analógico para analógico pode também, em grau pequeno, ter perdas. Isso também é verdade, por definição, para a duplicação de película em película.

material a explorar: não se poderá mais apreender um documento pelo tato, manipulando-o ou examinando-o, nem ter a experiência de sua reprodução pela tecnologia original. Nesse sentido, as experiências sensoriais e estéticas desaparecerão.

5.4.9 Da mesma forma, não poderemos mais educar nossos sentidos para distinguir um original analógico de uma cópia digital. Como poderão as gerações futuras *saber* o que os diferencia, seja em termos de textura visual ou das sutilezas da qualidade sonora? Em que medida é importante que elas *saibam* disso?

5.4.10 Alguns dirão que os arquivos audiovisuais há muito abandonaram qualquer rigor intelectual a respeito disso. Nenhum museu que se preze exporia uma cópia romana de uma estátua grega como se fosse a original. Não se imagina o Louvre expondo uma cópia digital da *Mona Lisa* como se fosse o original analógico. Por que os arquivos audiovisuais deveriam contentar-se em projetar cópias digitais ou em acetato de um filme nitrato tingido sem explicar que essas cópias são diferentes do original? O espectador não se importa com essa diferença? Talvez ele não saiba que existe uma diferença e que essa diferença é importante. Cabe aos arquivos, a exemplo dos museus, fixarem regras éticas mínimas e promover uma política ativa de sensibilização do público. De outra forma, privaríamos o pesquisador do direito de acesso a uma informação relevante.[89]

5.4.11 O maior desafio colocado pela digitalização não é de ordem tecnológica ou econômica, mas de ordem intelectual, educacional e ética. Os pesquisadores e o público têm direito de ser educados e informados sobre a relação entre conteúdo e suporte, e que lhes seja convenientemente explicado o contexto do que estão vendo e ouvindo. Para isso é necessário que arquivos e arquivistas entendam perfeitamente as diferenças de natureza e de textura dos diferentes suportes. O impulso para a contextualização deve ser parte intrínseca de seu quadro de valores.

5.4.12 Em nenhum lugar isso é mais bem ilustrado do que na maneira pela qual as obras audiovisuais são citadas em escritos acadêmicos. As citações de livros, artigos e dissertações habitualmente incluem detalhes suficientes para identificar a cópia concreta da obra referida – data, editora, número da página e assim por diante. Referências da internet incluem o endereço eletrônico (*uniform resource locator* – URL) e a data de acesso. Porém, no caso de uma obra audiovisual, frequentemente apenas o título. Como o leitor saberá a que cópia o autor teve acesso? Era analógica ou digital? Estava completa? Qual sua origem? Onde a cópia estava guardada? Essa informação é vital, e se a cópia em questão faz parte do acervo de um arquivo, não será difícil citar corretamente os dados de identificação.

5.4.13 No domínio digital, os metadados relativos à obra contêm muitas dessas informações. Acrescentados manualmente ou criados automaticamente à medida que a obra é incorporada ao sistema do arquivo, sempre estarão disponíveis no momento em que a obra é acessada. No domínio analógico, entretanto, as informações podem estar em arquivos em papel, fichas de catálogo e locais semelhantes – se de fato foram criadas no momento em que a migração ocorreu.

5.5 Conceito de *obra*

5.5.1 A gestão de acervos de qualquer tipo deve apoiar-se em uma base conceitual lógica, que permita a definição de seus componentes. No plano material, os acervos audiovisuais compreendem uma série de diferentes suportes e arquivos. No plano intelectual e no de conteúdo, a unidade lógica básica é o conceito de *obra*.

5.5.2 O conceito de *obra individual* – entidade intelectual independente – é por tradição o conceito básico mais utilizado em arquivos audiovisuais para os sistemas de catalogação e controle dos acervos.

89 "Mesmo a mais perfeita reprodução de uma obra de arte carece de um elemento: sua presença no tempo e no espaço, sua existência única no lugar em que aconteceu. [...] A presença do original é pré-requisito para o conceito de autenticidade" (Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade mecânica* [1936]. Disponível em: <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm>. Acesso em: 17 out. 2015). A noção de *original*, *cópia*, *substituto* e *simulacro* é objeto de textos de Benjamin, Jean Baudrillard e outros.

Cada obra é identificada por um título único – acompanhado quando necessário de informações adicionais, como data de lançamento ou de produção – que serve de ponto de referência para qualquer dado suplementar: quantidade e estado de diferentes materiais, metadados de arquivos digitais, descrição de conteúdo, detalhes sobre a forma de incorporação e detentores de direitos, origem, documentação relacionada existente, anotação de exames e duplicações feitas, existência de cópias de consulta e seu estado etc. O volume de informações recolhidas sobre cada obra depende dos recursos disponíveis e das prioridades do arquivo. O conceito de obra é a expressão prática da capacidade de um arquivo *de individualizar um programa, um registro ou um filme* e de organizar as informações em torno deste conceito. O procedimento demonstrou sua utilidade na resposta às necessidades de usuários e às exigências práticas de gestão dos acervos.

5.5.3 O assunto merece discussão. Uma obra pode assumir múltiplas formas: sinfonia, canção popular, longa-metragem, episódio de séries de televisão ou programa de rádio, cinejornal, propaganda radiofônica ou televisiva, gravação de história oral, paisagem sonora. Pode-se questionar o sentido intelectual do termo ao se considerar como "obra", por exemplo, uma gravação em vídeo, com 24 horas de duração, das imagens registradas pelo sistema de segurança de um edifício. Alguns objetos, como gramofones, projetores e roupas não são documentos audiovisuais, mas fazem parte do acervo de muitos arquivos e também nesse caso poderíamos dizer que são criações intelectuais deliberadas.

5.5.4 O conceito de *obra individual* constitui a unidade básica das atividades de catalogação e de organização dos acervos das bibliotecas, além de ser o conceito-chave da legislação do direito de autor e do direito de patentes. Um conceito diferente, o de *fundo*, é a base da estrutura do acervo dos arquivos de documentos. Entende-se aqui que um documento específico, uma carta por exemplo, é parte orgânica de um conjunto de documentos – integra uma sequência de cartas que forma um único dossiê de correspondência, o qual por sua vez integra um grupo de dossiês semelhantes – e não uma entidade a ser tratada individualmente. Uma *obra*, em geral, mas não sempre, é algo publicado ou publicável; o fundo não é geralmente publicado. Os arquivos audiovisuais reúnem tanto documentos publicados quanto inéditos e combinam elementos dos dois tipos.

5.5.5 Nesse sentido, os arquivos catalogam os acervos segundo conceitos e normas inspirados na biblioteconomia, embora adaptados às suas necessidades. Podem também agrupar os materiais em conjuntos maiores vinculados a um determinado contexto. Esses conjuntos maiores podem ser, por exemplo, coleções oriundas de um doador específico, ou depositadas por um produtor que impõe obrigações contratuais ou restrições de acesso, a obra de um determinado realizador ou a produção de um estúdio, de uma cadeia de televisão ou de rádio ou de um organismo governamental. Os sistemas informatizados de controle do acervo facilitam a gestão dos dois conceitos e a identificação das relações existentes entre diferentes obras.

◊ Armazenamento em locais úmidos aumenta a proliferação de fungos e acelera a decomposição © *Maria Teresa Ortiz Arellano*

Capítulo 6: Princípios de gestão

6.1 Introdução

6.1.1 Os arquivos audiovisuais, como outras organizações, realizam seu trabalho apoiados em filosofias, métodos e princípios de gestão. Cada arquivo é diferente dos demais e seus princípios nem sempre são formalmente enunciados. Tentaremos nesta seção definir alguns princípios fundamentais.

6.2 Políticas

6.2.1 Os arquivos seguem políticas, mas elas nem sempre são enunciadas e documentadas com o mesmo grau de precisão. Isso quando são documentadas! Na ausência de políticas e procedimentos claramente estabelecidos, a tomada de decisões corre o risco de se tornar arbitrária, contraditória e escapar a qualquer controle. As políticas servem de guias e estabelecem restrições, o que é duplamente necessário. Na falta de documentos que definam as políticas de seleção, incorporação e preservação de um arquivo, o grupo que o apoia não terá nenhuma garantia da competência do arquivo para reunir e preservar seu acervo. Além disso, a formulação de uma política é, em si, um teste interno da competência do arquivo, assim como de suas práticas e seu rigor intelectual.[90]

6.2.2 Disso decorre que todos os aspectos fundamentais do funcionamento de um arquivo – a constituição das coleções, a preservação, o acesso e a gestão do acervo – deveriam estar apoiados em uma base política explícita. Essas políticas devem impregnar profundamente a cultura do arquivo de forma que todo seu pessoal as entenda e as siga na prática. Elas são o "motor" que impulsiona o arquivo e estabelecem seu "Estado de direito", dentro do qual ele funciona. Infelizmente isso nem sempre acontece. É muito fácil redigir políticas que são, em essência, obras de ficção, desligadas da realidade da vida do arquivo, vagas e ambíguas, ao invés de informativas e concretas. Nesse caso, tais documentos apresentam uma imagem dos arquivos para o público, mas não revelam nada das políticas *realmente praticadas*. Esta dicotomia pode ter efeitos insidiosos do ponto de vista intelectual e ético.

6.2.3 As políticas definem de maneira clara e lógica as posições, perspectivas e intenções do arquivo. Elas compreendem em geral os seguintes elementos:

- definição da missão e dos objetivos explícitos do arquivo;
- menção a autoridades externas e a textos de referência, como os estabelecidos pela UNESCO ou pelas federações de arquivos audiovisuais;
- explicação dos princípios relevantes;
- exposição das intenções, posições e escolhas do arquivo baseadas nos fundamentos acima apresentados; e
- detalhamentos específicos, simples e concisos, para evitar qualquer ambiguidade, destinados à preparação de normas de trabalho relativas ao pessoal (normas que, assim como a política, devem ser públicas).

6.2.4 As boas políticas são documentos vivos. Resultam de avaliações adequadas e de consultas aos interessados e devem ser periodicamente atualizadas para que se mantenham práticas e eficazes.

90 Existem muitos pontos de referência disponíveis. Frequentemente as políticas de instituições de memória estão em suas páginas na internet e um estudo comparativo das diversas políticas institucionais vigentes é um ponto de partida adequado no processo de elaboração de uma política desse tipo. As políticas têm dimensões éticas (isso será discutido no Capítulo 7) como indicado, por exemplo, no Código de Ética do ICOM. Disponível em: <http://icom.museum/professional-standards/code-of-ethics>. Acesso em: 18 out. 2015.

6.3 A constituição de acervos: seleção, incorporação, exclusão e descarte

6.3.1 A constituição de acervos é uma expressão ampla que abarca quatro operações distintas:

- seleção (operação intelectual que consiste em escolher, ao final de uma avaliação, os documentos que convém incorporar);
- incorporação (operação prática que pode ser constituída de escolhas técnicas e físicas, negociações e transações contratuais, expedição de materiais, seu exame e inventário);
- exclusão (decisão motivada por considerações novas, como por exemplo uma modificação na política de seleção); e
- eliminação (operação fundada sobre princípios éticos e que consiste em se desfazer de itens de um acervo).

O arquivo poderá ter políticas diferenciadas para as quatro operações ou uma política única, estabelecida em um mesmo documento normativo.

6.3.2 Ainda que o ideal talvez seja reunir e preservar sem nenhuma discriminação, isso é frequentemente impossível por razões práticas e econômicas. Não existe relação entre o volume da produção e o orçamento dos arquivos. É necessário escolher o que será recolhido ou não e, portanto, emitir julgamentos de valor. Como as opções de seleção e incorporação são subjetivas, elas nunca são fáceis. É impossível julgar adequadamente o presente com os olhos do futuro. De qualquer maneira, mais vale explicitar julgamentos fundados em uma política do que fazer escolhas sem nenhuma norma.[91]

6.3.3 Um ponto de partida é o *princípio da perda*[92]: "se houver algum motivo de forma, conteúdo ou relação externa para que se lamente no futuro a perda de um material, sua preservação *deve ser priorizada*".[93] Trata-se aqui mais de uma advertência para se evitar qualquer destruição irrefletida, do que de um critério fixo para adotar decisões concretas. É necessário levá-la em conta para tomar decisões de seleção fundamentadas, claras e justificáveis. Esta é uma área da preservação na qual se espera que os arquivistas audiovisuais exerçam sua responsabilidade curatorial. Pode ser necessário guardar tudo em alguns casos e mostrar-se seletivo em outros.

6.3.4 Na prática, os arquivistas audiovisuais devem emitir julgamentos qualitativos individuais. Nessa tarefa de especialistas, que deve ser executada no momento apropriado, eles são influenciados pelos conhecimentos artísticos, técnicos e históricos que tenham do documento em questão e pelo âmbito de sua especialidade, por sua visão pessoal e por limitações práticas. A responsabilidade é enorme: pode acontecer de no futuro não ser mais possível recuperar um documento a que não se deu a devida importância no presente. Diferentemente do documento impresso, um documento audiovisual pode existir em exemplar único e não sobreviver o tempo suficiente para ser recuperado!

6.3.5 As políticas de seleção e incorporação fundamentam-se sobre diversos critérios. Um dos mais correntes e determinantes é o da *produção nacional*.[94] Qual o percentual da produção nacional preservada? Para responder adequadamente essa pergunta, é necessário que a própria produção tenha sido recenseada a contento. De tempos em tempos, os arquivos audiovisuais de alguns países, relativamente poucos, estabelecem filmografias, discografias e outros repertórios nacionais, semelhantes às bibliografias produzidas por muitas bibliotecas nacionais. Bases de dados podem ser interligadas, o que racionaliza

91 Sobre seleção e incorporação, consultar o livro de Sam Kula, *Appraising moving images: assessing the archival and monetary value of film and video records* (Avaliando imagens em movimento: acesso a arquivos e o valor monetário de registros fílmicos e videográficos) (2003). Ele começa com a seguinte afirmação: "Em um arquivo, a única coisa que importa mesmo é a qualidade do acervo. Todo o resto é questão de manutenção".

92 O autor recorda-se de que este princípio foi enunciado pela primeira vez por Ernest Lindgren, fundador e curador do Arquivo Nacional de Filmes de Londres, mas não conseguiu localizar a referência.

93 Grifo do autor. Podem existir razões para a conservação de muitos materiais, mas nem todos têm o mesmo grau de prioridade.

94 Consultar a *Recomendação sobre a Salvaguarda e Preservação das Imagens em Movimento* (UNESCO, 1980). Neste documento, produção nacional é definida como o conjunto das "imagens em movimento cujo produtor ou pelo menos um dos coprodutores tenha seu domicílio social ou sua residência habitual no território do país de que se trata".

a massa de trabalho de catalogação por meio de seu compartilhamento por diferentes instituições. Dessa forma aumentam-se as possibilidades de abrangência de informações filmográficas. De qualquer modo, nem sempre os arquivistas audiovisuais estão plenamente informados sobre *todas* as áreas de sua produção nacional.

6.3.6 Um conceito complementar que engloba e vai além do de produção nacional é o que se poderia chamar de *patrimônio audiovisual de um país*, em sentido amplo (ver item 3.3.1). Nenhum país vive isolado dos demais. O conjunto de imagens em movimento e de sons gravados distribuído e emitido em um país qualquer tem uma origem cada vez mais internacional. Isso repercute sobre a cultura nacional e sobre a memória coletiva, e influencia a produção nacional. Consequentemente, coloca-se com legitimidade a questão de seu arquivamento e do acesso a ele. Numerosos arquivos consideram como sua tarefa preservar e tornar acessível uma determinada parte desse patrimônio mais amplo. Essa perspectiva internacional caracteriza, há muito tempo, as políticas de seleção e incorporação, por exemplo, de grandes bibliotecas e galerias de arte em todo o mundo.

◊ Armazenamento em ambientes com temperatura e umidade controladas © *George Eastman Museum*

6.3.7 Quando o arquivo é beneficiário direto ou indireto das disposições relativas ao depósito legal, deve aceitar tudo o que tem direito de receber? Esta é uma questão legal. Um arquivo deve às vezes aceitar sem distinção e ainda cumprir a obrigação de garantir a preservação do material recebido. Se o arquivo tem o direito de recusar, torna-se possível aplicar uma política de seleção. A lei reconhece o *direito* do arquivo de garantir a preservação do material (princípio fundamental)[95] e o arquivo formula um *julgamento* sobre o que deve ser preservado (responsabilidade profissional). Quando o arquivo é apenas beneficiário indireto do depósito legal – em alguns países, por exemplo, as bibliotecas e arquivos nacionais são os depositários oficiais, enquanto os arquivos audiovisuais são os depositários efetivos dos materiais e das competências técnicas –, o processo se complica ainda mais.

6.3.8 Com o passar do tempo, independentemente dos motivos que presidiram a incorporação, pode haver necessidade de uma decisão de exclusão ou eliminação. Os motivos são diversos. Quando se incorporam cópias melhores de uma determinada obra, as de qualidade inferior podem ser descartadas; a missão ou a política de seleção do arquivo podem mudar; a experiência pode provocar uma revisão dos critérios de incorporação. Seja qual for o motivo, a decisão de exclusão tem a mesma importância, talvez maior ainda, do que a decisão inicial de incorporação. Ela deve ser documentada minuciosamente e endossada pela autoridade máxima do arquivo. Também os processos de eliminação devem ser realizados de maneira rigorosa e inquestionável do ponto de vista ético. Iniciativas como a venda pública de materiais excluídos podem parecer contraditórias junto ao público e prejudicar a credibilidade do arquivo.[96]

95 A *Recomendação sobre a Salvaguarda e Preservação das Imagens em Movimento* da UNESCO consagra esse princípio. Muitos países ainda precisam construir sua legislação a respeito do depósito legal. Em alguns países, mesmo o direito de preservar – isto é, fazer duplicações e tomar providências necessárias à sobrevivência de uma obra – não é um direito automático dos arquivos. Pode ser necessário obter a permissão prévia dos detentores de direitos, mesmo que os arquivos se apoiem em sua autoridade profissional.

96 A Seção 2 do Código de Ética do ICOM insiste nesse ponto. O público em geral imagina que os acervos são "permanentes", e a exclusão e o descarte de materiais em grande escala geram dúvidas sobre a competência e a integridade dos métodos de formação dos acervos dos arquivos envolvidos.

6.3.9 Na maior parte dos casos, os arquivos audiovisuais coletam muito mais materiais do que os produzem. Porém, não há razão para que seja exclusivamente assim. A produção de registros pelo próprio arquivo, ou por sua iniciativa, pode servir para preencher lacunas identificadas. A forma mais habitual de registro promovida por arquivos é a entrevista, em versão sonora ou audiovisual, de história oral. A questão de saber em que medida um arquivo pode ser "produtor" e ao mesmo tempo "coletor" é um interessante tema de debate.

6.4 Preservação, acesso e gestão de acervos[97]

6.4.1 O acesso permanente é o objetivo da preservação. Sem ele, a preservação não teria sentido, a não ser como um fim em si mesma. Embora existam restrições de ordem prática tanto à preservação quanto ao acesso, essas restrições não podem ser artificiais. Isso seria contrário à *Declaração Universal dos Direitos Humanos* (1948) e ao *Pacto Internacional Relativo aos Direitos Civis e Políticos* (1966) das Nações Unidas. Todos os indivíduos têm direito a uma identidade e consequentemente direito de acesso a seu patrimônio documental, entendido o patrimônio audiovisual como parte dele. Isso engloba o direito de conhecer o que existe e de saber como ter acesso a ele. Seguem abaixo os resumos de alguns pontos básicos da prática de preservação e acesso inspirados em observações formuladas em seções anteriores do presente documento.

6.4.2 ***Documentação e controle rigorosos dos acervos*** – a "boa organização" é condição prévia indispensável à preservação. Trata-se de uma tarefa que exige muita dedicação, mas que não é obrigatoriamente cara. Consiste, em princípio, na criação de um inventário completo dos acervos, levando em conta cada um dos materiais. Isso pode ser feito de forma manual ou, de preferência, informatizada.[98] Outro aspecto importante é a descrição e a documentação da natureza e do estado físico dos materiais, de modo a racionalizar sua gestão e consulta. Da mesma forma, é fundamental ter um protocolo lógico na definição dos nomes de arquivos, de modo a evitar que os dados venham a se perder no sistema. A documentação e o controle dos acervos demandam tempo e disciplina, mas evitam perdas desnecessárias e duplicação de manipulações.

6.4.3 As ***condições de armazenamento*** – temperatura, umidade, luz, eventual presença de poluentes atmosféricos, animais e insetos, e a segurança física – devem, na medida do possível, ser tais que maximizem a duração de vida dos materiais armazenados. Os requisitos "ideais" variam bastante em função dos tipos de suporte. Por exemplo, os diversos tipos de papel, os filmes, as fitas magnéticas e os discos de áudio requerem diferentes níveis de temperatura e umidade. Infelizmente, a maior parte dos arquivos atua em condições que deixam muito a desejar. A questão se reduz a ganhar tempo, ou seja, fazer o melhor possível com os meios disponíveis e procurar melhorar as instalações no futuro. Fatores como infiltração de água pelo teto, janelas quebradas, instabilidade de fundações, sistemas de detecção e extinção de incêndios, prevenção de sinistros e controle ambiental também são aspectos importantes. Em todo caso, métodos adequados de gestão e controle são passíveis de aplicação ainda que as condições não sejam as ideais.

6.4.4 O velho provérbio ***"melhor prevenir do que remediar"*** é uma verdade patente no caso dos suportes audiovisuais. As práticas e técnicas que diminuem a degradação e limitam as deteriorações resultantes de sua manipulação são muito melhores e mais baratas do que qualquer processo de restauração, além de muito mais baratas. Trata-se, em particular, de seguir métodos adequados de armazenamento, manipulação, colocação em prateleiras, segurança e transporte. *A cultura da prevenção em uma instituição de patrimônio deveria ser tão importante quanto a cultura de serviços aos usuários.*

97 O leitor poderá consultar os princípios diretores do Programa Memória do Mundo da UNESCO (disponível em: <www.unesco.org/webworld/mdm>) e o Código de Ética da FIAF (disponível em: <www.fiafnet.org>. Acesso em: 18 out. 2015). Esta seção inspira-se parcialmente nesses dois documentos.

98 Na medida das possibilidades, é útil registrar as informações em vários idiomas, para facilitar o acesso e o intercâmbio em escala internacional.

6.4.5 ***Plano de gerenciamento de riscos*** é a maneira de remediar quando, mesmo com a melhor prevenção, as coisas dão errado. Incêndio, inundação, terremoto, falhas elétricas e de sistema, colapso estrutural estão entre os acidentes da manutenção de acervos. *Esses desastres podem acontecer e acontecem inesperadamente*, mesmo nos arquivos mais bem administrados. Eles não podem ser antecipados ou planejados.

6.4.6 ***Seleção interna para conservação e digitalização*** é uma parte importante do sistema de gerenciamento. Por um lado, é necessário monitorar sistematicamente o estado dos suportes analógicos de forma a identificar e priorizar os que precisam de trabalhos de conservação para estabilizá-los e prolongar suas vidas, ou que estão prestes a atingir o ponto onde o conteúdo precisa ser migrado para que sobreviva. Essa tarefa leva tempo e consequente trabalho manual caro, especialmente para teipes magnéticos, mas é perigoso descuidar dele. Um adequado sistema eletrônico de inventário pode apoiar esse processo permanente mediante geração de listas de suportes que precisam ser inspecionados.

6.4.7 Por outro lado, é necessário estabelecer uma ordem de prioridades para a digitalização. Isso pode se basear em muitas variáveis, como o estado do suporte e o cálculo de por quanto tempo um procedimento tecnológico apropriado para digitalização estará disponível. Também leva em conta as demandas de acesso, situação de direitos legais e potencial de reutilização cultural ou educacional.

6.4.8 Sob uma perspectiva diferente: o gestor do acervo precisa considerar a relação entre o custo de empreender uma ação e o ***custo da inação*** com referência à digitalização. O tempo não trabalha a nosso favor. Embora os suportes analógicos obsoletos possam ter uma vida potencial de guarda muito longa, as tecnologias necessárias para o processo de digitalização podem ter uma vida muito mais curta porque os custos de sua manutenção são desfavoráveis.[99]

6.4.9 A ***migração de conteúdo ou copiagem em formato diferente*** é útil e necessária para finalidades de acesso e inevitável para a preservação quando o suporte original se deteriorou ou se tornou instável. Entretanto, como estratégia de preservação, a migração de conteúdo deveria ser utilizada com cautela. Ela pode trazer consigo a perda de informação, reduzir o campo de opções futuras e gerar consequências imprevisíveis no caso de a tecnologia de reprodução utilizada cair em desuso. Esses cuidados aplicam-se tanto ao digital quanto ao analógico. Na medida do possível, as novas duplicações de preservação devem ser réplicas exatas do original e seu conteúdo não deve ser, de modo algum, modificado.

6.4.10 A ***conservação dos originais*** e a preservação de sua integridade garantem que nenhuma informação se perca e não colocam em risco as futuras possibilidades de preservação e acesso. Numerosos arquivos lamentam ter destruído prematuramente originais depois de havê-los duplicado. Muitas duplicações revelaram-se de qualidade inferior e de longevidade mais reduzida. Independentemente do número de cópias que tenha sido feito, os originais não deveriam ser levianamente destruídos.

6.4.11 ***Comprometer a preservação a longo prazo de um material*** com a finalidade de satisfazer inesperadas demandas de acesso a curto prazo pode ser uma tentação e às vezes uma necessidade política, mas devemos, na medida do possível, evitar correr esse risco. Quando o original for frágil e não existir nenhuma cópia de consulta é melhor dizer "não" do que expor o documento a possíveis danos irreparáveis.

6.4.12 ***Não há procedimento único***. Os diferentes tipos de suporte necessitam de condições de armazenamento específicas, mas também de diferentes cuidados de manipulação, gestão e conservação. Cada tipo de material requer um tipo de controle específico. O estabelecimento de normas internacionais – por exemplo, as relativas à transferência de dados digitais – raramente segue a velocidade das mudanças tecnológicas, mas, quando existirem normas reconhecidas, elas devem ser respeitadas.

99 Há inclusive um fornecedor que oferece uma calculadora para o "custo de inação". Disponível em: <https://coi.avpreserve.com>. Acesso em: 18 out. 2015.

6.4.13 Em termos de obras analógicas, nada substitui a ***consulta real e direta*** a um documento quando o acesso ao suporte original e seu conteúdo, em um contexto adequado, for desejável e possível do ponto de vista prático e econômico. Motivos de ordem geográfica, de conservação ou de ordem técnica podem impedir isso. Alguns materiais de preservação, como negativos originais ou fitas matrizes de estúdio, têm formatos que não se prestam à projeção ou audição. As cópias de consulta são feitas para reduzir a pressão sobre os materiais de preservação e para superar limitações técnicas. Essa operação é conhecida como *acervo paralelo* e, embora em teoria o ideal seja possuir cópias de consulta de todos os materiais de preservação, isso nem sempre é possível, tanto pelo *efeito de inércia* quanto por limitações de ordem puramente econômica.

6.4.14 As ***cópias de consulta*** podem ser feitas em um número cada vez maior de formatos. Elas constituem alternativa necessária, mas devem, por definição, ser substituíveis em caso de perda ou danos, embora seu custo seja muito variável: uma cópia nova em 35mm é muito mais cara do que um DVD, além de ter especificidades de armazenamento e gestão. Com o crescente surgimento de novos formatos, será mais necessário do que nunca fornecer aos usuários explicações de contexto que os esclareçam sobre as diferenças que a cópia que veem/escutam tem da obra original. Adotados os cuidados necessários, as cópias de acesso podem, em teoria, ser enviadas a qualquer parte, seja por meio físico ou eletrônico. À medida que a digitalização dos acervos se generalizar, os documentos serão cada vez mais consultados na tela ou nos alto-falantes dos computadores, bem como em *smartphones*, com as vantagens correspondentes de pesquisa em base de dados e de captura instantânea, mas também com as limitações de qualidade e de entorno impostas por essa tecnologia.

6.4.15 ***Documentação e coleções de artefatos***. De modo geral, a organização, armazenagem, processos de conservação e acesso a documentos analógicos e artefatos obedecem aos mesmos princípios e métodos comuns às instituições de memória, embora o controle por inventário e a catalogação sejam específicos e reflitam o paradigma dos arquivos audiovisuais (4.4.6), ou seja, documentos e artefatos são coletados *por causa das obras audiovisuais com as quais se relacionam.*

6.4.16 Quando se esgotam as possibilidades de acesso oferecidas pela consulta às bases de dados, pode-se ainda apelar para o ***elemento humano***: solicitar a ajuda e os conselhos dos curadores dos arquivos, bons conhecedores de seus acervos. Catálogos e bases de dados nunca substituirão inteiramente esses profissionais. Os conhecimentos aprofundados e as reflexões originais que desenvolvem sobre os acervos são, na verdade, insubstituíveis. Seu saber pode ser comunicado à distância ou *online*, mas pressupõem, nos dois casos, uma interação pessoal.

6.5 Documentação

6.5.1 A exemplo de outras instituições de memória, os arquivos audiovisuais devem seguir normas severas no que concerne a documentos sobre suas incorporações, acesso e outras transações, com o objetivo de registrar a seriedade de sua gestão. Devido à complexidade dos acervos, a exatidão da informação é essencial. A natureza dos materiais impõe, além disso, o estabelecimento de uma documentação precisa sobre as operações realizadas *internamente* com as coleções.

6.5.2 Uma vez definidas as características técnicas, a geração e o estado de cada material analógico, essas informações devem ser registradas de maneira apropriada.[100] Isso é muito importante sobretudo para os materiais de preservação. Conceitos e terminologia devem ser precisos, a documentação específica e coerente para que se possa supervisionar, a longo prazo, a deterioração de um rolo de fita magnética ou a perda das cores de um rolo de filme. Um erro pode acarretar consequências sérias. Por exemplo, se a descrição técnica de uma determinada película não for exata, isso pode fazer com que se aplique a ela um tratamento que a danifique irremediavelmente. Muitos arquivos elaboraram sistemas de informação codificada eficazes para registrar sem ambiguidade as informações.

100 Por exemplo, um arquivo digital feito a partir de um videoteipe de transmissão com duas polegadas e de um VHS gravado do ar têm o mesmo conteúdo, mas suas características são muito diferentes.

◊ Armazenamento ordenado de filmes de 35mm em acetato © *George Eastman Museum*

6.5.3 O armazenamento e a movimentação interna de cada material, bem como os movimentos de empréstimo externo, quando for o caso, devem ser administrados com rigor. Diferentes instituições talvez tenham graus diversos de tolerância no tocante à perda de materiais. Nos arquivos audiovisuais, a margem de tolerância é mínima. Que explicação aceitável dar ao proprietário sobre a perda de um rolo do negativo de um filme ou de uma fita original que estava sob a responsabilidade do arquivo, quando isso significa colocar em risco a exploração comercial de um filme ou de uma obra que perdeu sua integridade? Não se substitui o insubstituível.

6.5.4 Em qualquer trabalho de copiagem, conservação e restauração, analógico ou digital, é fundamental documentar as operações e as decisões tomadas com o objetivo de manter, a longo prazo, a integridade da obra. Os curadores devem, algumas vezes, basear suas decisões sobre o que fizeram seus antecessores. Poderá às vezes revogar decisões tomadas por eles, quando for o caso do surgimento de melhores soluções. Os princípios e a ética da **conservação de materiais e de fotografias** são aplicáveis aos arquivos audiovisuais. Como sempre se tomam decisões subjetivas, e duas pessoas que realizam a mesma tarefa podem adotar soluções diferentes, ignorar essa etapa equivale a reduzir ou negar ao futuro qualquer possibilidade de realizar pesquisas.[101]

6.6 Catalogação[102]

6.6.1 A catalogação é a descrição intelectual do conteúdo de uma obra, segundo regras coerentes e precisas. Como em bibliotecas e museus, o catálogo de um arquivo audiovisual é o instrumento chave de acesso e ponto de partida das pesquisas. Nas bibliotecas, as operações de catalogação e registro de entrada são frequentemente simultâneas. Nos arquivos audiovisuais, ao contrário, elas em geral são separadas. A catalogação é posterior ao registro, pois os materiais não são facilmente consultáveis antes de serem inventariados. Por razões de ordem pragmática, pode acontecer de os arquivos catalogarem uma obra muito tempo depois de feito o registro: é uma questão de prioridades. As atividades de catalogação concentram-se em parcelas do acervo potencialmente geradoras de maior demanda.

6.6.2 Como em bibliotecas e museus, a catalogação nos arquivos audiovisuais é uma atividade profissional. Os catálogos são elaborados conforme normas profissionais internacionais e o ideal é que esse trabalho esteja a cargo de pessoas capacitadas para isso. As normas são frequentemente adaptadas das regras de catalogação de imagens em movimento e de sons gravados elaboradas pela FIAF, IASA, AMIA, FIAT e outras associações, em função das necessidades dos arquivos

101 O Código de Ética e Conduta do Instituto Australiano de Conservação da Cultura Material (AICCM) constitui um entre muitos exemplos de referência sobre o assunto. Disponível em: <www.aiccm.org.au>. Acesso em: 18 out. 2015.

102 Na ciência arquivística, guias do acervo – não catálogos – fornecem os caminhos para percorrer as coleções. Eles incluem registros, guias, inventários e índices e focam mais o contexto do que a descrição intelectual de uma obra em particular.

e de seus usuários, bem como da natureza dos acervos. Daí existirem variações na orientação, nas normas, na profundidade e no conteúdo dos campos de informação. Em geral, os arquivos audiovisuais adaptam os padrões internacionais segundo suas necessidades particulares ou contexto nacional, sobretudo a língua do país e considerações de ordem cultural.[103]

6.6.3 A catalogação pode ser descrita como uma especialidade profissional presente nas diferentes disciplinas de memória. Existe uma abundante literatura sobre esta atividade e alguns profissionais consagram a ela toda sua vida profissional, como ocorre em outras áreas de trabalho dos arquivos audiovisuais. Nesse sentido, o catalogador, que precisa assistir e ouvir os diferentes materiais para preparar a descrição de seu conteúdo, desenvolve muitas vezes um profundo conhecimento sobre o acervo.

6.6.4 Cada vez mais arquivos audiovisuais estão colocando seus catálogos na internet, onde podem ser encontrados por meio de mecanismos de busca como o Google e o Yahoo, ou em portais especialmente desenhados para instituições de memória.[104]

6.6.5 A harmonização, no âmbito audiovisual, de diferentes normas de catalogação – que têm origens históricas diversas – e a preparação de manuais, de regras básicas e de padrões de metadados são tarefas a que se dedicam coletivamente profissionais de catalogação de todo o mundo.

6.7 Aspectos jurídicos

6.7.1 Os arquivos audiovisuais exercem suas atividades no âmbito do direito contratual e da legislação dos direitos de autor. O acesso e, até certo ponto, a preservação são regidos e limitados pelos direitos dos titulares. Em geral, os arquivos não estão autorizados a exibir ou executar publicamente e explorar materiais do acervo sem prévia autorização dos respectivos titulares dos direitos de autor.

6.7.2 O arquivo deve respeitar a lei no que se refere aos direitos dos titulares das obras. Quando a titularidade dos direitos é clara, o que acontece em geral no caso de produções recentes, o cumprimento dessa obrigação não coloca complicações formais. Entretanto, quanto mais antigos os documentos, mais sua situação legal tende a ser pouco clara, o que resulta em um número crescente de obras "órfãs". À medida que os direitos são cedidos ou vendidos, que empresas produtoras se dissolvem, que criadores de obras desaparecem e seus bens passam para mãos de terceiros, torna-se cada vez mais difícil identificar com clareza o titular dos direitos de autor. Acontece às vezes de ninguém reivindicar sua propriedade ou de pessoas que a reivindiquem sem dispor de prova material que apoie suas pretensões. Os arquivos devem enfrentar essas ambiguidades levando em conta o interesse das partes envolvidas, mas seus valores podem diferir daqueles dos autores de tais reivindicações.

6.7.3 Quando isso ocorre, os arquivos devem se lembrar de sua missão, que inclui em geral a obrigação de servir ao interesse público, permitindo a consulta ao acervo. Alguns arquivos preferem não correr riscos e restringir o acesso quando a titularidade dos direitos não está clara. Outros optam por assumir conscientemente o risco, permitindo o acesso a um determinado documento, depois de haver tentado em vão descobrir a titularidade dos direitos. Se a opção é posteriormente contestada, o que raramente acontece, podem alegar que agiram de forma a atender o interesse público, e reembolsar o titular dos direitos dos recursos financeiros eventualmente obtidos com o acesso ao documento.

6.7.4 Os procedimentos de "depósito legal" – o depósito compulsório em uma instituição pública, em geral uma biblioteca nacional, de uma cópia de material publicado – têm sido tradicionalmente aplicados à palavra escrita, mas em muitos países eles também se aplicam a arquivos audiovisuais.

103 Ver, por exemplo, as regras de catalogação da IASA. Disponível em: <www.iasa-web.org/cataloguing-rules>. Acesso em: 18 out. 2015.

104 O portal Trove, da Biblioteca Nacional da Austrália, consulta bases de dados de instituições de memória de todo o país para produzir um resultado abrangente (disponível em: <http://trove.nla.gov.au>. Acesso em: 18 out. 2015).

O princípio subjacente – o de que os documentos publicados de qualquer tipo se tornam parte da memória coletiva e deveriam ser preservados para o acesso futuro – apoia-se, por exemplo, na *Recommendation on the Safeguarding and Preservation of Moving Images* (Recomendação sobre a Salvaguarda e Preservação das Imagens em Movimento) (1980) da UNESCO, mas sua implementação tem encontrado resistência por parte de governos e das indústrias audiovisuais. O princípio, contudo, continua válido.

6.7.5 A **propriedade intelectual e cultural indígena** (ICIP) é uma expressão legal ampla usada para identificar os direitos dos povos indígenas de proteger seu conhecimento cultural e sua propriedade intelectual específicos. Muitos países encontraram dificuldades em conciliar as leis e normas culturais indígenas locais com um sistema legal predominantemente ocidental, que muitas vezes deixa desprotegidos os direitos de propriedade intelectual indígenas. Isso se tornou uma preocupação da Organização Mundial de Propriedade Intelectual (*World Intellectual Property Organization* – WIPO) e é foco de muitas declarações.[105] Todos os arquivos devem ser sensíveis à aplicação desses direitos em seu próprio contexto nacional.

6.7.6 Em muitas partes do mundo, como a América Latina, existem regulamentações de censura aplicáveis a apresentações públicas, emissões de rádio e televisão, venda de obras audiovisuais e conteúdos acessíveis na internet. Em alguns casos, essas regulamentações também se aplicam ao que pode ser recolhido pelos arquivos. Essa é uma área complexa de debates morais e legais.

6.7.7 Tendo em vista a complexidade crescente dessa área, todos os arquivos têm necessidade de uma assessoria jurídica para guiá-los nesse campo potencialmente minado. Porém, devem também confiar em sua própria capacidade de emitir juízos com conhecimento de causa, baseados no que sabem sobre o funcionamento do setor audiovisual e nos contatos pessoais que tenham estabelecido.

6.8 Nenhum arquivo é uma ilha

6.8.1 Embora evidente, vale repetir que os arquivos audiovisuais dependem mutuamente uns dos outros. Todos precisam dos serviços, conselhos e apoio moral que lhes são prestados por seus congêneres e por associações internacionais. Mesmo as instituições mais importantes sabem da necessidade de se relacionar entre si e de compartilhar equipamentos e conhecimentos. Alguns arquivos desenvolvem especializações e podem prestar serviços remunerados a outras instituições. Nenhum organismo *pode se dar ao luxo* de viver isolado. Os arquivos adquirem especial força graças ao intercâmbio de ideias propiciado por colóquios e visitas recíprocas.

6.8.2 Existe igualmente uma relação de interdependência entre os arquivos e as indústrias audiovisuais. Uns precisam dos outros. Essa relação entre domínios com prioridades e visões de mundo muito diferentes pode parecer em desequilíbrio e desvantagem para os arquivos. O certo, porém, é que os arquivos têm um papel a desempenhar, estimulando trocas, influenciando prioridades das indústrias e demonstrando-lhes sua utilidade e seu valor.

6.9 O "abismo digital" – uma expressão guarda-chuva

6.9.1 Em nenhuma parte a interdependência dos arquivos parece mais importante do que na ajuda que podem prestar para a eliminação do "abismo digital" entre países desenvolvidos e países em desenvolvimento. Os arquivos de países em desenvolvimento perdem anualmente um percentual muito maior de seus patrimônios digitais do que os países desenvolvidos. Isso acontece devido à sua falta de profissionais, infraestrutura e recursos para mudar a situação: comprar novos equipamentos, conservar em funcionamento equipamentos antigos, treinar e manter equipes. Tudo indica que, com a velocidade de desenvolvimento da tecnologia digital, o abismo aumentará em vez de diminuir. Essa questão, no mundo dos arquivos audiovisuais, é ao mesmo tempo ética e prática.

105 Por exemplo, a Declaração das Nações Unidas sobre os Direitos dos Povos Indígenas (2007) (disponível em: <unesdoc.unesco.org/images/0016/001627/162708por.pdf>. Acesso em: 18 out. 2015).

◊ Otimização de espaço com estantes deslizantes © *George Eastman Museum*

6.9.2 A expressão mais exata, porém, seria *abismo tecnológico*. "Digital" descreve apenas uma parte do problema. O maior abismo diz respeito ao acesso – financeiro, logístico, educacional e prático – a todas as tecnologias usadas para gerir os acervos.

6.10 Impactos ambientais[106]

6.10.1 A atividade dos arquivos audiovisuais contribui para a emissão de gases que aceleram o efeito estufa na medida em que utiliza energia derivada de combustíveis fósseis, lida com químicos tóxicos e produz detritos não recicláveis. A gestão ética minimiza os efeitos no meio ambiente.

6.10.2 Os arquivos decidirão se devem conservar ou descartar teipes à medida que seus conteúdos forem progressivamente transferidos dos formatos magnéticos obsoletos. Deveriam explorar opções de reciclagem ao invés de enviá-los para aterros sanitários. A reciclagem do plástico utilizado em cassetes e contêineres é uma indústria estabelecida; esses componentes podem ser separados e entrar em uma cadeia de reciclagem. As fitas magnéticas podem ser trituradas e/ou incineradas, uma opção bem melhor do que queimadas em aterros onde os efeitos de sua degradação biológica lenta são desconhecidos, embora aparentemente, no atual estágio, não seja esta opção a melhor forma ambiental de descarte. Essas circunstâncias devem ser levadas em conta na decisão de conservar ou descartar os teipes.

6.10.3 O lixo eletrônico é um problema global em expansão, à medida que montanhas de equipamentos redundantes são descartadas. Embora haja opções para reciclagem, elas em geral são escolhidas apenas quando o processo é lucrativo – na realidade, a maior parte vai para os aterros. O lixo eletrônico também é exportado para os países em desenvolvimento onde os equipamentos frequentemente não são reaproveitados ou reutilizados, mas queimados para o aproveitamento de materiais como fios de cobre. Esse processo é altamente danoso ao meio ambiente e à saúde dos que trabalham nessa indústria.

6.10.4 O consumo de energia aumenta à medida que se amplia a quantidade de equipamentos digitais de um arquivo. Escolher e configurar os equipamentos de forma a maximizar a eficiência e minimizar custos faz todo sentido ambiental e econômico. Se a escolha estiver disponível, a eletricidade "verde" deveria ser escolhida no lugar da eletricidade produzida pela queima de carvão. As tecnologias de energia renovável estão se expandindo rapidamente e a possibilidade de um arquivo gerar pelo menos parte de sua energia com o uso de painéis solares deveria ser explorada.

6.10.5 Uma lista de opções disponíveis para um arquivo preocupado com o meio ambiente inclui as seguintes:

- minimizar o uso de energia – eletricidade de fontes limpas, não geradas de carvão; verificar as opções renováveis;
- ser seletivo – digitalizar menos itens;
- usar equipamentos que aproveitem melhor a energia e configurar seu desempenho; e
- reciclar tudo que for possível – verificar as referências das firmas de reciclagem.

106 Esta seção apoia-se em uma pesquisa de Linda Tadic, da *Audiovisual Archive Network*.

Capítulo 7: Ética e defesa de direitos

7.1 Códigos de ética

7.1.1 A ética de uma profissão é produto de seus valores e motivações fundamentais (ver Capítulo 2). Alguns aspectos são específicos do próprio campo de especialização. Outros se baseiam em regras de vida e de sociedade mais amplamente aceitas. Em geral, as profissões codificam suas normas éticas redigindo declarações que servem de orientação para seus membros e de garantia para os interessados em seu trabalho. Os organismos profissionais dispõem com frequência de mecanismos disciplinares com o objetivo de fazer com que as normas sejam cumpridas. A ordem dos médicos e a dos advogados são os exemplos mais conhecidos.

7.1.2 No âmbito das profissões de memória, inclusive na de arquivista audiovisual, existem códigos de ética a nível internacional, nacional e institucional. Esses códigos centram-se em condutas pessoais e na ética das instituições e enfatizam alguns temas comuns, cujos principais são:

- proteção da integridade e preservação do contexto dos documentos;
- probidade nas operações de acesso, constituição de acervo e outras;
- direito ao acesso;
- conflitos de interesse e proveito pessoal;
- respeito à lei e tomada de decisões a partir de normas;
- integridade, honestidade, responsabilidade e transparência;
- confiabilidade;
- ideais de excelência e desenvolvimento profissional; e
- conduta pessoal, senso de responsabilidade e relações profissionais.

Convidamos o leitor a aprofundar essas questões, reportando-se aos códigos das principais associações da área.[107] Todos fornecem interessantes pontos de referência para a elaboração do código institucional de um arquivo audiovisual. Como não é possível, nem útil, examinar aqui esses temas comuns em termos gerais, enfatizaremos nessa seção os aspectos específicos dos arquivos audiovisuais.

7.1.3 Entre as federações de arquivos audiovisuais, a FIAF, a AMIA e a IASA adotaram formalmente códigos de ética. O código da FIAF (http://www.fiafnet.org) foi adotado em 1998 e os membros da federação são obrigados a subscrevê-lo. Os códigos adotados pela AMIA e IASA[108] são de princípios e mais voltados para o ambiente de trabalho de seus membros.

7.2 A ética na prática

7.2.1 Um código escrito, de âmbito internacional ou institucional, define orientações gerais. Ele não prevê todas as situações, nem oferece soluções prontas para problemas que exigem a formulação de julgamentos de valor. Os profissionais aceitam em geral a responsabilidade de formular seus próprios julgamentos na esfera ética, bem como em outras.

7.2.2 Em âmbito institucional, os códigos só têm sentido e respeito quando fazem parte integrante da vida do arquivo, são objeto de promoção efetiva e são respeitados de forma transparente por todos os escalões da hierarquia. Para isso, pode haver necessidade de um processo de educação das equipes, mecanismos de acompanhamento e pesquisa, e implantação de práticas administrativas que personalizem a aplicação do código no que respeita cada membro do quadro. Assim, por exemplo, em algumas instituições prevê-se que todos os empregados leiam o código interno

107 Encontram-se nas páginas do ICOM (www.icom.org), da ICA (www.ica.org) e da IFLA (www.ifla.org) códigos internacionais, assim como códigos de associações nacionais nos campos da museologia, da arquivologia e da biblioteconomia.

108 Disponível em: <www.amianet.org/about/code-of-ethics> e <www.iasa-web.org/ethical-principles> (ambos acessados em: 19 out. 2015).

e o debatam e comentem, comprometam-se por escrito a observá-lo, e declarem qualquer conflito de interesses existente ou hipotético. Quando não se realiza esse tipo de aplicação ativa, os códigos institucionais são puramente formais, observados ao sabor das conveniências ou utilizados apenas para exibir uma imagem pública do arquivo.

7.2.3 Existe um ponto além do qual a ética pessoal não pode ser controlada e depende apenas da integridade e da consciência do indivíduo. Isso acontece independentemente do rigor com que o organismo empregador ou a associação profissional aplique suas próprias normas éticas. Dilemas pessoais são inevitáveis. Em certos casos, eles colocam em risco as pessoas envolvidas e as isolam. Pode acontecer de o indivíduo ter de adotar uma postura impopular, denunciar práticas irregulares na instituição ou, em um plano diferente, colocar em risco a própria carreira.[109]

7.2.4 Queira-se ou não, a preservação do passado e o acesso a ele é uma afirmação de valores e, como tal, de um ponto de vista; em outros termos: uma atividade essencialmente política. Debates profissionais, bem como o registro de destruições deliberadas do patrimônio ocorridas ao longo dos séculos, demonstram amplamente que sempre haverá indivíduos que, por diversos motivos, querem eliminar ou destruir o que foi guardado. Os arquivistas enfrentam permanentemente as dimensões políticas da seleção, do acesso e da preservação e os problemas éticos que essas questões colocam.[110] A sobrevivência do passado está constantemente à mercê do presente.[111]

7.3 Questões institucionais

7.3.1 Os acervos

7.3.1.1 Além dos pontos abordados no capítulo anterior e dos princípios expostos nos códigos da FIAF, da AMIA e IASA (muitos deles suscetíveis de aplicação aos arquivos audiovisuais em geral), a gestão ética dos acervos coloca outras questões.

7.3.1.2 A constituição de acervos apoia-se na ideia de permanência. Em consequência disso, a decisão de exclusão de documentos precisa ser muito cuidadosa. Ela deve ser tomada por uma junta ou conselho do arquivo e não individualmente por um curador. Ao iniciar o processo de exclusão, convém primeiro levar em conta os direitos e as necessidades de instituições de coleta que poderiam estar interessadas nos materiais em questão. Se, ao término do processo, o material excluído for colocado em leilão público, é necessário justificar esse ato para evitar que os motivos ou procedimentos de tal ação sejam interpretados erroneamente. Nenhum funcionário deve se beneficiar pessoalmente da decisão, nem parecer que se beneficie.[112]

109 Existem casos conhecidos de arquivistas que puseram em risco a vida e a liberdade para salvar documentos da destruição. Não existe maior prova de devotamento profissional. Em menor grau, o autor confrontou-se pessoalmente, como aliás muitos colegas, com problemas éticos menos graves. Alguns desses problemas são analisados no artigo intitulado *You only live once: on being a troublemaking professional* (Só se vive uma vez: sendo um criador de problemas profissional), publicado em *The Moving Image,* v. 2, n. 1, p. 175-184, primavera de 2002. Em alguns países, a denúncia – expor práticas indevidas às autoridades e ao público – é hoje protegida por leis nem sempre respeitadas na prática. A *Whistleblowers Australia* é uma das numerosas organizações que documentam estudos de caso.

110 A leitura da publicação do Memória do Mundo da UNESCO, *Memória perdida: bibliotecas e arquivos destruídos no século XX* (1996) é assustadora. A experiência sul-africana em matéria da dimensão política da preservação e do acesso aos acervos está documentada no ensaio de Werner Harris, *The archive is politics: trust, powers, records and contestation in South Africa* (O arquivo é política: confiança, poderes, registros e contestação na África do Sul), e foi exposta no congresso *Political Pressure and Archival Record*, na *University of Liverpool*, em Liverpool (Reino Unido), em julho de 2003.

111 "Longe de serem testemunhas imperecíveis do passado, os arquivos demonstram certa fragilidade, estando perpetuamente sujeitos ao juízo da sociedade no seio da qual existem. Nem temporal nem absoluta, a mensagem que veiculam pode ser manipulada, mal interpretada ou suprimida [...] os arquivos do passado são também as criações mutáveis do presente" (Judith M. Panitch, *Liberty, equality, posterity? Some archival lessons from the case of the French revolution* [Liberdade, igualdade, posteridade? Algumas lições arquivísticas no caso da Revolução Francesa], publicado em *American Archivist*, v. 59, p. 47, inverno de 1996).

112 Uma base de dados de acesso público na qual figurem todos os documentos excluídos ou suscetíveis de exclusão prestaria um serviço às instituições interessadas na aquisição desses documentos, e também faria com que os arquivos pesassem bem suas decisões.

7.3.1.3 Tendo em vista as possibilidades de migração de conteúdos disponíveis hoje, e as pressões políticas e práticas para que se contenham gastos e o crescimento do acervo, a manutenção dos materiais originais enquanto dure sua vida útil – a despeito das cópias que deles tenham sido feitas – depende fundamentalmente da integridade curatorial do arquivo. Além disso, as possibilidades de pesquisa e de transferência futuras nunca deveriam ser prejudicadas pela exclusão ou eliminação prematuras dos originais.

7.3.1.4 A natureza da mídia digital abre perspectivas inéditas para que a história seja falsificada, sem deixar pistas, por meio da manipulação de sons e de imagens. Esse tipo de ação, que agride a fibra mais íntima da atividade do arquivista, é intolerável. Os arquivos devem tomar medidas preventivas com relação a isso e, em particular, sensibilizar a atenção de suas equipes para evitar esse tipo de ação.

◊ Discos de vinil em risco devido ao armazenamento descuidado © *Maria Teresa Ortiz Arellano*

7.3.1.5 Em virtude da natureza das indústrias audiovisuais, colecionadores e outros particulares desempenham papel importante na sobrevivência de materiais audiovisuais, frequentemente por meios pouco convencionais. Em função do supremo interesse de garantir a preservação de materiais preciosos, os arquivos procurarão, com a discrição que se impõe, conciliar interesses divergentes surgidos entre depositantes e legítimos titulares dos direitos de propriedade intelectual ou material. Os arquivos nunca utilizarão esses materiais à margem do estrito respeito às leis.

7.3.2 Acesso

7.3.2.1 Ainda que sua missão primordial seja a preservação dos acervos, os arquivos públicos reconhecem o *direito* de acesso público aos documentos (ver também 3.2.6). Na medida de suas possibilidades, responderão aos pedidos de informação que lhes forem dirigidos durante pesquisas e tomarão iniciativas para apresentar seus acervos ao usuário, contextualizados, de acordo com as políticas de acesso fixadas. Respeitarão em todas as circunstâncias, escrupulosamente, as prerrogativas dos titulares dos direitos de autor e outros interesses comerciais. Um dos desafios que os arquivistas precisam enfrentar é a criação de plataformas digitais com conteúdos acessíveis abertos sem que isso viole as leis de direito autoral. Outro é encontrar maneiras de serem incluídos em suas legislações nacionais sobre o acesso livre às informações.

7.3.2.2 Com a finalidade de educar o público e permitir-lhe acesso ao acervo, os arquivos devem não apenas *restaurar* – isto é, diminuir efeitos de degradação e envelhecimento –, mas também *reconstituir* filmes, programas e registros existentes apenas em versões incompletas, para torná-los mais facilmente compreensíveis. Isso quer dizer reunir elementos incompletos ou fragmentados provenientes de diversas origens e combiná-los em um todo coerente, o que implica às vezes em significativa manipulação de sons e imagens para que eventuais lacunas existentes no original sejam preenchidas. Os materiais assim reconstituídos são, na verdade, novas obras destinadas ao público contemporâneo e diferem às vezes significativamente da obra original.

7.3.2.3 As operações de reconstituição devem ser realizadas conscienciosamente por equipes curatoriais habilitadas. Objetivos, princípios e métodos da reconstituição devem ser comunicados publicamente para que todos entendam seu caráter. Haverá preocupação explícita na redação de relatórios de trabalho com exaustiva documentação sobre as intervenções (ver Anexo 2). A reconstituição *não deverá comprometer* a preservação dos documentos utilizados, que continuarão guardados e potencialmente acessíveis sob sua forma original.

◊ A Rádio Madang, em Papua-Nova Guiné, abriga o arquivo local de áudio © *Mick Newnham*

7.3.2.4 Ao facilitar o acesso aos acervos, os arquivos, na medida de suas possibilidades, procurarão fornecer aos usuários informações contextuais, de forma a ajudá-los a compreender a forma, o contexto e a estrutura originais da obra, estimulando-os a utilizar com integridade os materiais fornecidos. Os arquivos não serão cúmplices de alterações propositais ou da apresentação pública equivocada dos materiais, seja pela manipulação de seus conteúdos sonoros e visuais, seja por meio de qualquer outra forma.

7.3.2.5 Ao conceber e propiciar contextos de apresentação pública, os arquivos esforçar-se-ão em recriá-los com integridade. Resistirão a pressões comerciais ou de qualquer outra natureza que procurem subordinar os critérios, os estilos e os contextos de apresentação a modismos ou imperativos de circunstância, e se manterão o máximo possível fiéis ao espírito e à significação original da obra apresentada (ver também a seção 5.3).[113]

7.3.3 Ambiente

7.3.3.1 A cultura de um arquivo, bem como o ambiente que nele reina, tem consequências sobre a qualidade com que são realizadas todas as suas funções. Os arquivos devem se esforçar para desenvolver uma cultura interna e um espírito de equipe nos quais se valorizem os conhecimentos pessoais, o rigor e a curiosidade intelectuais e a capacidade de assumir responsabilidades de decisões de curadoria. Devem estimular também o desenvolvimento profissional da equipe e proteger a memória institucional.

7.3.3.2 Todo arquivo tem uma história institucional e talvez seja óbvio dizer que todos os membros do quadro funcional deveriam conhecê-la, pelo menos em linhas gerais, tenha ou não sido publicada. Saber *por que* uma instituição nasceu e *como* chegou onde está – em geral com dificuldades e lutas – é fundamental para que se adquira convicções da direção que ela deve seguir. Quando tais histórias estão disponíveis em forma de publicação, elas podem ser úteis fontes de referências, além de fontes de inspiração.[114]

7.3.3.3 A precisão, honestidade, questionamento, coerência e transparência regerão as atividades do arquivo. Ele não contribuirá conscientemente para a divulgação de informações inexatas,

113 Isso diz respeito, sobretudo, às salas de cinema dos arquivos e espaços de projeção atendidos por eles e coloca questões sobre a relação correta altura/largura da imagem, normas e padrões de projeção, mas também quanto ao uso de publicidade cinematográfica e música ambiente. Seria útil que as federações e os diferentes arquivos preparassem diretrizes a esse respeito (por exemplo, o *FIAF Digital Projection Guide* e o *FIAF Advanced Projection Manual*). Embora uma publicidade cinematográfica contemporânea projetada na sala de cinema de um arquivo possa gerar recursos (de que os arquivos sempre necessitam), ela estará fora de contexto. É um pouco como se colocássemos um logotipo comercial na Vênus de Milo.

114 Um exemplo recente é *The Adventures of Jonathan Dennis*, de Emma Jean Kelly, que reconstitui a criação do *New Zealand Film Archive*. Repetindo: a história do *National Film and Sound Archive*, da Austrália, está contada em vários artigos e teses, alguns deste autor.

falsas ou enganosas, nem deixará sem resposta quaisquer perguntas pertinentes. As decisões e posições normativas serão expostas por escrito e de maneira convincente.

7.3.4 Relações

7.3.4.1 Os arquivos compartilharão generosamente seus conhecimentos e experiências para a promoção da profissão, de forma a contribuir para o desenvolvimento e o enriquecimento dos demais, em espírito de colaboração. Eles reconhecem que, ajudando-se mutuamente, fazem progredir o conjunto da profissão. Sempre que possível, facilitarão a informação, o empréstimo de materiais de seu próprio acervo, a participação em projetos conjuntos, o intercâmbio de pessoal e as visitas de colegas de outras instituições.

7.3.4.2 Quando autorizados, os arquivos negociarão acordos de patrocínio, instaurando uma parceria equitativa e benéfica para as partes. Os acordos serão formalizados por escrito, terão duração limitada, serão compatíveis com a natureza dos arquivos, seu código de ética e seus objetivos, e lhes trarão benefícios explícitos.

7.4 Questões pessoais

7.4.1 Motivação

7.4.1.1 O campo dos arquivos audiovisuais não é lucrativo. Em comparação com outras profissões de memória, ele é pouco desenvolvido e não oferece grandes oportunidades de promoção, prestígio, segurança e desenvolvimento profissionais. Os que se dedicam à atividade em geral são motivados por fatores como a afinidade com os meios audiovisuais e a paixão por sua preservação, valorização e popularização, bem como pela satisfação de se dedicar a abrir novos caminhos. Devem também ser motivados pelo desejo de servir à criatividade, projetos e prioridades de terceiros.

7.4.2 Conflitos de interesse

7.4.2.1 A afinidade com o domínio audiovisual pode potencialmente gerar conflitos de interesse. Por exemplo, quando um arquivista tem relações financeiras com empresas que fornecem bens e serviços ao arquivo, quando comercializa materiais para colecionadores, quando pertence a grupos cujos objetivos são conflitantes com os do arquivo ou quando reúne uma coleção privada pessoal, de maneira que esses interesses sejam ou pareçam ser inconciliáveis com as atividades do próprio arquivo. Esses conflitos de interesse podem ser mal interpretados e prejudicar gravemente a imagem do arquivo. Quando não houver uma forma aceitável de conciliar esses interesses, o arquivista deverá sem dúvida abandonar aquelas atividades ou relações. O bom nome do arquivo se sobrepõe a tudo.

7.4.2.2 Outra possível fonte de conflitos é a assessoria ou avaliação que, prestadas a título pessoal, podem ser interpretadas como emitidas em caráter oficial. Pelo fato da pessoa estar intimamente identificada a uma instituição, será difícil a ela escrever, ensinar ou exprimir-se publicamente em seu próprio nome; é inevitável que se interprete o contrário. Esses conflitos devem ser considerados em si, e tratados com o objetivo de evitar qualquer percepção errônea. Também neste caso, serão privilegiados os interesses do arquivo.

7.4.2.3 As relações pessoais de mútua confiança que os arquivistas estabelecem, por exemplo, com depositantes e colecionadores são para eles uma das melhores recompensas e uma de suas principais obrigações. Tendo em vista que se prestam a abusos, e que a tendência de alguns é confiar mais nas pessoas do que na instituição, essas relações devem ser marcadas por honradez absoluta, lealdade para com a instituição e renúncia a qualquer proveito pessoal. Sérios problemas podem surgir quando, por exemplo, alguém oferece presentes e lembranças

a um arquivista, com as melhores intenções, e é necessário não magoar nem ofender quem oferece. Nesses casos, o arquivista envolvido deverá examinar o problema com um superior.

7.4.3 Conduta pessoal

7.4.3.1 O desempenho de uma tarefa em escrupulosa conformidade a normas profissionais é, em última instância, questão de honra e probidade pessoais. Atividades como a manipulação cuidadosa de materiais do acervo para não os danificar dependem dessas qualidades. Se erros e danos não forem comunicados imediatamente para que se adotem as providências necessárias, pode acontecer que não sejam descobertos senão anos depois.

7.4.3.2 No desempenho de seu trabalho cotidiano, os arquivistas têm acesso a um volume considerável de informações confidenciais. Isso pode ser, por exemplo, o conteúdo de uma coleção privada que seu proprietário não deseja ver divulgado ou segredos revelados em registros orais cujo acesso público é restrito. Tal sigilo deve ser respeitado sem nenhuma exceção.

7.4.3.3 O arquivista não deverá apropriar-se nem de documentos nem de outros recursos do acervo com finalidade de uso ou proveito pessoal ainda que, na qualidade de servidor da instituição, possa fazê-lo sem dificuldades. A importância desse ponto deriva tanto do fato de haver uma infração quanto da mensagem que transmite: nada justifica que um funcionário goze de acesso privilegiado a bens de propriedade pública.

7.4.3.4 Os arquivistas audiovisuais reconhecem e assumem responsabilidades morais em relação aos povos indígenas, garantindo que documentos relativos a eles sejam geridos e acessados de acordo com modalidades compatíveis com as normas de suas culturas. A única pessoa capaz de julgar se essas prescrições são respeitadas é, frequentemente, o próprio arquivista; é sua integridade pessoal que está em jogo.

7.4.3.5 Enquanto guardiões do patrimônio audiovisual, os arquivistas respeitarão a integridade das obras sob sua guarda e não as mutilarão, nem as censurarão. Não falsearão sua apresentação, nem limitarão indevidamente o acesso a elas. Não tentarão de nenhuma maneira falsificar a história ou dificultar o acesso aos registros.[115] Eles opor-se-ão às tentativas de outras pessoas nesse sentido. Esforçar-se-ão em conciliar seus gostos pessoais, valores e julgamentos críticos com a necessidade de proteger e desenvolver de forma responsável a coleção, de acordo com as políticas estabelecidas.[116]

7.4.4 Dilemas e desobediência[117]

7.4.4.1 *Não há razão para aceitar doutrinas elaboradas na defesa de poderosos e privilegiados ou pensar que somos oprimidos por leis sociais misteriosas e desconhecidas. Trata-se simplesmente de decisões adotadas no seio de instituições submetidas à vontade humana e cuja legitimidade deve ser posta à*

115 Essas questões são fundamentais e complexas. De um lado, deve-se respeitar o legítimo direito dos titulares dos direitos de autor e das comunidades (povos indígenas, por exemplo) de exercer controle sobre o acesso às obras, e seu uso deve ser respeitado; por outro, a censura e o controle do acesso podem revestir-se de formas insidiosas (a serviço de orientações políticas, de interesses econômicos etc.). Para uma análise dessas questões, ver o artigo de Roger Smither, *Dealing with the unacceptable* (Lidando com o inaceitável), publicado em *FIAF Bulletin*, n. 45, em outubro de 1992.

116 Qualquer arquivo audiovisual de alguma importância contém materiais que ofendem provavelmente alguma pessoa. É quase certo que os arquivistas audiovisuais não compartilhem valores, padrões morais e pontos de vista inerentes a pelo menos alguns itens de sua coleção. Porém, o racismo, o sexismo, o paternalismo, a imoralidade, a violência, os estereótipos etc. fazem parte da história da humanidade e se manifestam em produtos da sociedade, entre eles as produções audiovisuais. A questão é: permitindo acesso a essas produções, eu estou endossando – ou pelo menos dando a impressão de endossar – os valores que elas veiculam? Ou estou endossando o direito de acesso a elas? (ver nota precedente).

117 Na redação desta seção, inspiramo-nos no artigo de Verne Harris, *Knowing right from wrong: the archivist and the protection of people's rights* (Distinguindo o certo do errado: o arquivista e a proteção dos direito das pessoas), publicado em *Janus*, n. 1999.1, p. 32-38, que recomendamos aos leitores interessados no aprofundamento da questão.

prova. Se a prova lhes for desfavorável, podem ser substituídas por outras instituições mais livres e mais justas, como já aconteceu no passado (Noam Chomsky).[118]

7.4.4.2 Haverá ocasiões em que o arquivista percebe um conflito entre as instruções que recebe e o que julga ser responsável e ético. Os exemplos não faltam: censura política ("destrua isso – isso nunca aconteceu"), pressão econômica ("não podemos nos permitir guardar todo esse material – suma com ele"), opções estratégicas, diretrizes arbitrárias e carentes de fundamento, acesso difícil ou proibido a materiais "politicamente incorretos" ou "inconvenientes". Um arquivista pode considerar que uma prática é a tal ponto repreensível, ou prejudicial à instituição, que se coloque o dever de denunciá-la.

7.4.4.3 Essas decisões constituem um dos dilemas mais árduos com que um arquivista pode se confrontar. A melhor atitude talvez seja colocar na balança os dois princípios opostos e aplicar o mais importante (a salvaguarda de documentos em risco pode, por exemplo, representar o princípio mais importante em uma determinada situação). A circunstância, porém, pode ser complexa, as soluções nem sempre claras e a desobediência e a denúncia gerar graves consequências pessoais que devem ser cuidadosamente pesadas. Além disso, ninguém é inteiramente imparcial.

7.4.4.4 A resposta não é fácil, mas podemos adotar algumas medidas lógicas. Analisar a situação para identificar direitos, motivos e pressupostos de todas as partes envolvidas ajuda a esclarecer as próprias motivações e prioridades. Obedecer cegamente e deixar-se levar pela corrente é sempre mais fácil, mas a história demonstra que isso em geral é um erro. Qual a verdadeira prioridade? Quais os interesses pessoais em jogo, inclusive o meu? Estou enganando ou encobrindo alguém? Sei a resposta correta, mas não quero enfrentar as consequências?

7.4.4.5 Uma vez analisada a situação, podemos pesar os diferentes argumentos, nas circunstâncias que lhe são próprias. A fronteira entre o certo e o errado nem sempre é muito clara. Pode acontecer de não haver nenhuma saída "satisfatória", senão a escolha de um mal entre outros, a partir das informações disponíveis.

7.4.4.6 Confrontar suas conclusões com amigos ou com colegas merecedores de estima pode ajudar a esclarecer o problema. Eles terão talvez uma visão mais objetiva da situação e podem encará-la sob ângulos novos. Talvez surja então uma solução vantajosa para todos.

7.4.4.7 Por último, ao término dessa série de investigações, é necessário escutar sua consciência. É difícil confiar na própria razão ou na intuição quando a situação não nos conforta. É mais fácil acomodar-se a dúvidas persistentes. Mesmo nesse estágio, não pode haver certezas. Dois arquivistas, confrontados com um mesmo dilema, ao considerar os mesmos problemas com o mesmo rigor, podem chegar a conclusões distintas, ainda que procedendo com tino e sinceridade. Somos todos seres subjetivos em busca do que é certo para nós. Devemos apenas nos fazer as seguintes perguntas: enquanto profissional, que escolha *me* será possível aceitar? Qual saída, qual resultado me parece *inaceitável*?

7.5 Defesa de direitos

7.5.1 As obviedades precisam ser sempre repetidas: *tanto nos negócios quanto na vida, você não recebe o que merece, mas o que negocia.*[119] Isso geralmente também é verdade para as instituições de memória. Os arquivistas audiovisuais sentem que recursos e influências na sociedade fluem

118 Citado em: <www.thirdworldtraveler.com> (acesso em: 19 out. 2016) e outras páginas da internet sem referência ao artigo ou livro que serviu de fonte.

119 Título de um livro clássico de Chester L. Karrass, publicado pela *Stanford Street Press*, em 1996.

◊ Música tradicional da região é arquivada na Rádio Madang © *Mick Newnham*

para prioridades equivocadas, enquanto as causas importantes precisam lutar para sobreviver. O valor de nosso trabalho pode nos parecer óbvio e, por uma questão de direito, acreditamos que deveria ser igualmente óbvio para o mundo inteiro. Porém, os arquivos pertencem àquele grupo de atividades que sempre podem ser deixadas para amanhã. A roda barulhenta é sempre a primeira a ser engraxada e nós e nossas instituições precisamos constantemente negociar por nosso lugar ao sol.

7.5.2 A pesquisa psicológica, contudo, indica que os profissionais de memória são advogados tímidos. Não é que lhes falte habilidade – longe disso. Trata-se apenas, no conjunto, que o trabalho de defesa de interesses não está entre as preferências das pessoas atraídas por esse campo de trabalho. Elas escolheram ser "guardiãs": confiáveis, inseridas em um processo, preferindo os bastidores, são discretas, intuitivas e introvertidas. Não são animais políticos e se intimidam diante do confronto.

7.5.3 As habilidades da defesa de direitos – tais como são – podem sem aprendidas. Nada é mais complicado do que atingir outros e racionalmente discutir um caso com precisão, habilidade e convicção. Todos os profissionais deveriam ser capazes de fazê-lo – por escrito, nos meios de comunicação, nos encontros pessoais. Pela experiência do autor, a probabilidade de políticos e jornalistas ouvirem um profissional arquivista apaixonado por seu trabalho é maior do que ouvirem um defensor profissional, que não possui tal envolvimento ou profundidade de conhecimentos.

7.5.4 Há recursos para recorrer, até mesmo manuais de guerrilha[120], mas a vontade de fazê-lo precisa vir de cada um, talvez com a ajuda de sua associação profissional.[121]

7.6 O poder

7.6.1 Os arquivistas tendem-se a considerar que são desprovidos de poder, à mercê de autoridades públicas e burocráticas ou de enormes indústrias cujas decisões estratégicas (tomadas de uma óptica ampla, mas despreocupada com as repercussões na esfera dos arquivos) constantemente afetam suas tarefas e complicam seu trabalho. Entretanto, esse modo de pensar obscurece um quadro maior:

120 Como o artigo do autor, *Advocacy and the power of one* (Direitos de defesa e o poder de cada um), publicado em *Archifats: Journal of the Archives and Records Association of New Zealand*, em abril de 2014.

121 A AMIA possui um Comitê de Direitos de Defesa, assim como outras associações profissionais.

Os arquivistas audiovisuais detêm um poder enorme, por mais odioso que isso possa lhes parecer. [...] *O poder, entretanto – poder de registrar certos acontecimentos e certas ideias e não outras; poder de nomear, rotular e ordenar registros para atender necessidades de negócios, governos e pessoas; poder de preservar o registro; poder de mediar o registro; poder sobre o acesso; poder sobre os direitos e liberdades individuais, sobre a memória coletiva e a identidade nacional –, é bastante ausente da perspectiva arquivística tradicional.*[122]

Os arquivistas audiovisuais, como outros profissionais de memória, detêm um poder considerável, bem como pesadas responsabilidades para com a sociedade;

7.6.2 Eles são os guardadores, os "arcontes" da memória do mundo.[123] Determinam os lugares, as instituições e as estruturas nas quais ela será conservada; fazem as escolhas cruciais sobre o que deve ou não ser preservado; decidem o prazo pelo qual ela será mantida e a forma sob a qual ela sobreviverá. Eles custodiam a memória - são os guardiães que velam por seu bem-estar e sua perpetuação.

7.6.3 Também são eles que determinam o acesso à memória, estabelecem suas modalidades de organização e de conservação, definem a forma e as características do catálogo ou de outros registros que facilitam o acesso, a ordem de prioridades no quadro desse trabalho e que escolhem o que deve ser valorizado ou eliminado e a maneira como a memória se apresenta.

7.6.4 A memória reside nos objetos, mas também nas pessoas: criadores, distribuidores, técnicos, empresários, administradores, pesquisadores, historiadores e os próprios arquivistas. Eles determinam quais histórias orais serão registradas, quais relações serão estabelecidas, quais informações são importantes.

7.6.5 Nem todo mundo aceitará passivamente a maneira pela qual os arquivistas e outros profissionais de coleta exercem suas prerrogativas. Os nazistas queimaram publicamente os maiores livros do mundo e nenhum poder os deteve. Os talibãs e o Estado Islâmico do Iraque e da Síria (EI, ISIS ou Daesh) propuseram-se a destruir as memórias culturais de nações. Apesar de riscos consideráveis, os "arcontes" usaram subterfúgios para que não o conseguissem – e algumas vezes seu poder prevaleceu.

7.6.6 Em todos os arquivos existem relações de poder a nível interno e externo, e nem sempre as considerações éticas predominam. Os arquivistas audiovisuais têm diante de si o desafio de entender seu poder e de exercê-lo eticamente, no interesse da sociedade, de seus colegas de profissão e para a preservação da memória do mundo.

122 Joan M. Schwartz e Terry Cook publicaram o artigo *Archives, records and power: the making of modern memory* (Arquivos, registros e poder: a construção da memória moderna) em *Archival Science,* n. 2, p. 1-19, 2002.

123 "[...] pois os arquivos não consistem apenas nas lembranças, na memória viva, na anamnese, mas também na consignação, na inscrição de um traço que conduz a um lugar exterior – não há arquivos sem um lugar, isto é, sem espaço exterior. Arquivos não são uma memória viva, mas um lugar – é por isso que o poder político dos arcontes é tão essencial para a definição de arquivo. Assim pois a exterioridade do lugar é necessária para que se tenha alguma coisa para arquivar" (capítulo de Jacques Derrida, *Archive fever in South Africa* [Febre arquivística na África do Sul] publicado no livro de Carolyn Hamilton e outros, *Refiguring the archive* [Reconfigurando o arquivo], na Cidade do Cabo, pela David Philip, em 2002). A palavra *arquivo* vem do grego *archeion* ("local do magistrado ou arconte"). O controle que o arconte exercia sobre os registros legitimava seu poder.

Capítulo 8: Conclusão

8.1 Pouco mais de um século após o surgimento do registro sonoro e das imagens cinematográficas e menos de cem antes do da radiodifusão, essas tecnologias desempenham um papel dominante na comunicação, na arte e no registro da história. As espantosas mudanças ocorridas nos séculos XX e XXI – guerras, transformações políticas, conquista do espaço, globalização – não foram apenas registradas, difundidas e influenciadas por essas tecnologias. Sem estas, aquelas não se teriam produzido. A memória coletiva passou do conceito manual para a dimensão tecnológica. Os meios audiovisuais estão em toda parte: *a todo o momento irrompem todos os lugares e o mundo inteiro no seio dos lares* [...] *essa intromissão permanente* [...] *do outro, do estranho, do que está longe, de outra língua.*[124]

◊ Armazenamento horizontal de fitas de áudio embaladas © *Fabricia Malan*

8.2 A terceira edição desta obra é bastante diferente da que a antecedeu, porque os anos entre elas foram ricos em mudanças e aprendizagem. A mudança para a tecnologia digital reformatou a prática da preservação e a natureza do acesso. A tipologia dos arquivos audiovisuais expandiu-se. O leque das habilidades necessárias ampliou-se. A filosofia e os princípios da arquivística audiovisual serão sempre uma obra em processo. Talvez, quando outra versão, qualquer que seja, substitua a presente edição, haja ficado para trás uma parte da atual desigualdade na distribuição de recursos que afeta os arquivos audiovisuais e a tarefa esteja mais bem compartilhada e apoiada de maneira mais uniforme em todo o mundo. Tenhamos essa fervente esperança e lutemos para que assim aconteça.

8.3 Poderíamos esperar que a tarefa de preservação da memória audiovisual do mundo ocupasse um lugar destacado e dispusesse de recursos à altura da importância de seu papel na história da humanidade. Nada mais longe da realidade. O número de pessoas que se encarrega dessa tarefa em todo o mundo não chega a cinco dígitos e talvez esteja abaixo dessa estimativa. Essa pequena comunidade, comprometida e tenaz, embora desconhecida e carente de reconhecimento, tem uma responsabilidade imensa. Enquanto profissionais, ainda que reflitam pouco sobre a questão, os arquivistas audiovisuais do mundo inteiro detêm um poder considerável. A maneira como o exercem hoje determinará, em grande parte, o que a posteridade conhecerá sobre nossa época.

Não duvidem nunca que um pequeno grupo de indivíduos pensantes e determinados seja capaz de mudar o mundo. Na verdade, é a única força que pode conseguir isso.[125]

124 Jacques Derrida. *Echographies of the television*, 2002.

125 Margareth Mead (1901-1978), antropóloga.

Bibliografia selecionada

A literatura do campo da arquivística audiovisual é grande, diversificada e sempre crescente. Além disso, abrange aspectos culturais e administrativos, bem como questões técnicas e práticas. A lista abaixo é apenas indicativa:

AUSTRALIAN SOCIETY OF ARCHIVISTS. *Keeping archives*. 3.ed. 2008.

BENEDICT, Karen M. *Ethics and the archival profession*. Society of American Archivists, 2003.

BRADLEY, Kevin. *Riesgos asociados con el uso de los discos compactos y videodiscos (DVDs) como medios confiables de almacenamiento para colecciones de archivo:* estrategias y alternativas. México: UNESCO, Fonoteca Nacional, 2007.

BROWN, Adrian. *Practical digital preservation:* a how-to-guide for organizations of any size. London: Facet Publishing, 2013.

BROWNLOW, Kevin. *The parade's gone by*. London: Secker and Warburg, 1968.

CHERCHI USAI, Paolo. *The death of cinema:* history, cultural memory and the digital dark age. London: British Film Institute 2001.

CHERCHI USAI, Paolo. *Silent cinema:* an introduction. London: British Film Institute, 2001.

CHERCHI USAI, Paolo et al. *Film curatorship:* archives, museums and the digital marketplace. Viena: Österreichisches Filmmuseum, 2008.

COELHO, Maria Fernanda Curado. *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais:* um estudo de caso. 2009. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-19112010-083724/pt-br.php>.

CUNNINGHAM, Adrian. Archival institutions. In: PIGGOTT, Michael et al (Ed.). *Recordkeeping in society*. Wagga (Austrália): Charles Sturt University Press, 2004.

DANIELSON, Elena S. *The ethical archivist*. Chicago: Society of American Archivists, [2010].

DERRIDA, Jacques; STIEGLER, Bernard. *Ecographies of television*. Polity Press, 2002.

EDMONDSON, Ray. *National film and sound archive:* the quest for identity. 2011. Tese (Doutorado) – University of Canberra.

FOSSATI, Giovanna. *From grain to pixel:* the archival life of film in transition. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2009.

FRICK, Caroline. *Saving cinema:* the politics of preservation. New York: Oxford University Press, 2011.

HACKMAN, Larry J. (Ed). *Many happy returns:* advocacy and the development of archives. Chicago: Society of American Archivists, 2011.

HARRISON, Helen (Ed). *Audiovisual archives*: a practical reader. Paris: UNESCO, 1997.

HARRISON, Helen (Ed). *Curriculum development for the training of personnel in moving image and recorded sound archives*. Paris: UNESCO, 1990.

HOUSTON, Penelope. *Keepers of the frame:* the film archives. London: British Film Institute, 1994.

IASA. *La salvaguardia del patrimonio sonoro:* ética, principios y estrategias de preservación. México: Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales/Radio Educación, 2003. (IASA TC series including TC03).

JAMES, Russell D.; WOSH, Peter J. (Ed). *Public relations and marketing for archives*. Chicago: Society of American Archivists; New York: Neal-Schuman Pub., 2011.

JAY, Antony. *How to beat Sir Humphrey:* every citizen's guide to fighting officialdom. [United Kingdom]: Long Barn Books, 1997.

KELLY, Emma Jean *The adventures of Jonathan Dennis*. New Barnet: John Libbey Publishing, 2015.

KOFLER, Birgit. *Legal questions facing audiovisual archives.* Paris: UNESCO, 1991.

KULA, Sam. *Appraising moving images:* assessing the archival and monetary value of film and video records. Lanham (United States): Scarecrow Press, 2003.

LANMAN, Barry A.; WENDLING, Laura M. (autores e eds). *Preparing the next generation of oral historians:* an anthology of oral history education. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2006.

McLUHAN, Marshall. *Understanding media:* the extensions of man. McGraw Hill, 1964.

MACHIAVELLI, Niccolò. *O Príncipe*, 1513.

NATIONAL FILM AND SOUND ARCHIVE ADVISORY COMMITTEE. *Time in our hands*. Camberra: Department of Arts, Heritage and Environment, 1985.

NEWNHAM, Mick. *Film preservation handbook*. Camberra: National Film and Sound Archive, 2015. Disponível em: <www.nfsa.gov.au>.

OH, Sungji. *Stories of the film archives*. Seul: Korean Film Archive, 2009.

PARKINSON, C. Northcote. *Parkinson's law, or the pursuit of progress*. [United Kingdom]: Penguin, 1975.

RODRIGUEZ, Perla. *El archivo sonoro:* fundamentos para la creación de una fonoteca nacional. Library Outsourcing, 2012.

SAX, David. *The revenge of analog*. New York: Public Affairs, 2016.

SCHULLER, Dietrich. La preservación de la herencia digital. In: RODRIGUEZ, Perla (Comp.). *Memorias del Tercer Seminario Internacional*: la preservación de la memoria audiovisual en la sociedad digital. México: Radio Educación, 2006.

SLIDE, Anthony. *Nitrate won't wait:* a history of film preservation in the United States. Jefferson, N.C.: McFarland, 1992.

SMITHER, Roger; SUROWIEC, Catherine A. (Ed). *This film is dangerous:* a celebration of nitrate film. Bruxelas: FIAF, 2002.

SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. 2009. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-26102010-104955/pt-br.php>.

THEIMER, Kate (Ed). *A different kind of web: new connections between archives and our users*. Chicago: Society of American Archivists, 2011.

TOWNSEND, Robert. *Up the organization*. London: Hodder Fawcett, 1971.

VAN BOGART, Jhon. *Almacenamiento y manipulación de cintas magnéticas:* guía para bibliotecas y archivos. National Media Laboratory, 1998.

UNESCO: seleção de instrumentos normativos e relatórios

Recommendation on the Safeguarding and Preservation of Moving Images (1980)

Lost memory: libraries and archives destroyed in the twentieth century (1996)

Memory of the World: general guidelines to safeguard documentary heritage (2002)

Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003)

Carta para a Preservação do Patrimônio Arquivístico Digital (2003)

Report by the Director-general on the implications of the proclamation of a world day for audiovisual heritage (2006)

Mitigating disaster (2007)

Vancouver Declaration (2012)

Draft Recommendation Concerning the Preservation of, and Access to, Documentary Heritage including in Digital Form (2015)

Periódicos e outras fontes

Recomendamos a leitura dos periódicos, boletins, portais e publicações ocasionais das federações do CCAAA tanto em suas edições recentes como a consulta de números anteriores. Entre eles:

Archive Zones (Focal)

IASA Journal (IASA)

Journal of Film Preservation (FIAF)

The Moving Image (AMIA)

Além desses, nos campos das profissões de memória e de estudos audiovisuais e midiáticos, há muitos outros periódicos que merecem ser consultados porque contêm artigos de relevância. Alguns exemplos:

The American Archivist

Archives and Manuscripts

Archives and Records

The Oral History Review

Records Management Journal

SMPTE Motion Imaging Journal

Entre os portais úteis para a localização de artigos, relatórios e dissertações estão **<academia.edu>** e **<researchgate.net>** que podem ser pesquisados por autor e assunto.

Anexos

Anexo 1 – Quadro comparativo: arquivos audiovisuais, arquivos generalistas, bibliotecas e museus

O quadro mostra, *de forma muito simplificada*, algumas comparações entre quatro tipos de instituições de coleta. Na prática, instituições específicas podem ter elementos de alguns ou de todos os tipos, ou se diferenciar do modelo abaixo. O objetivo é ilustrar de modo geral o tipo de instituição associado com cada profissão.

	Arquivos audiovisuais	Arquivos generalistas	Bibliotecas	Museus
O que guardam?	Obras de imagem e som, documentos e artefatos relacionados	Seleção de documentos antigos em qualquer formato, em geral únicos e inéditos	Materiais publicados, em qualquer formato	Objetos, artefatos, documentos relacionados
Como o material é organizado?	Sistema estabelecido, compatível com formatos, condições e *status* do material	Segundo a ordem estabelecida e usada pelos criadores	Sistema de classificações estabelecido (por exemplo Dewey, *Library of Congress*)	Sistema estabelecido, compatível com a natureza e a condição dos itens
Quem pode ter acesso?	Depende da política definida, da disponibilidade de cópias e limitações contratuais	Depende da política da instituição, da legislação e das condições definidas pelo doador ou depositante	Depende da política aplicada, do público ou comunidade atendidos	Depende da política aplicada, do público ou comunidade atendidos
Como você acha o que procura?	Catálogos, listas de pesquisas, consulta aos funcionários	Guias de pesquisa, inventários, outros guias de busca	Catálogos, pesquisa livre nas estantes, consulta aos funcionários	Exposições, consulta aos funcionários
Onde você pode ter acesso?	Depende da política estabelecida, instalações e tecnologia. No local ou acesso remoto	Nos locais da instituição ou acesso remoto	Nas instalações da biblioteca, por empréstimo ou acesso remoto	Nos locais de exposição
Qual é o objetivo deles?	Preservação e acesso ao patrimônio audiovisual	Proteção a fundos de arquivos, de seu valor testemunhal e informativo	Preservação e/ou acesso a materiais e informação	Preservação e acesso a artefatos e informação
Por que você os visita?	Pesquisa, educação, lazer, negócios	Prova de transações e atos jurídicos, pesquisa, lazer	Pesquisa, educação, lazer	Pesquisa, educação, lazer
Quem cuida dos materiais?	Arquivistas audiovisuais	Arquivistas	Bibliotecários	Curadores de museus

Anexo 2 – Relatório de reconstituição

A lista de pontos a seguir é um guia que recomendamos para a elaboração de um relatório de reconstituição que documente, tanto para o público quanto para referência interna, o trabalho feito na criação de uma versão reconstituída de um filme, um programa de rádio ou de televisão ou um registro sonoro.

Definição

Uma reconstituição é uma versão nova de um trabalho, realizada pela reunião de elementos fragmentados ou incompletos, a partir de múltiplas fontes, ordenados em um todo coerente, algumas vezes com muitas manipulações de imagens e/ou sons e o uso de artifícios de articulação, com o objetivo específico de acesso e em geral para apresentações públicas. Ela pode ser muito diferente de quaisquer versões "originais" da obra. Como seu alvo é um público contemporâneo, sua eficácia pode diminuir com o tempo, pois os gostos da audiência mudam, a tecnologia evolui e/ou novos materiais podem ser encontrados.

Uma *reconstituição* é diferente de uma *restauração* – que envolve a remoção de acréscimos do tempo, como ruídos de superfície, artefatos visuais, riscos e danos, de uma cópia de preservação, mas não envolve qualquer forma de manipulação de conteúdo.

A preservação dos elementos originais utilizados na reconstituição deve ser *integral*. Eles devem continuar a ser conservados em sua forma original.

Parâmetros

O relatório de reconstituição deve definir os parâmetros do projeto, incluindo:

- propósito e objetivos;
- o público alvo e o uso pretendido da versão reconstituída;
- detalhes claros dos elementos originais, incluindo sua natureza, condição, números de registro e nomes dos arquivos ou coleções onde estão conservados;
- detalhes completos das manipulações feitas para a reconstituição;
- informações sobre os detentores de direitos ou das tentativas feitas para localizá-los;
- identificação do(s) supervisor(es) do projeto;
- quadro temporal – datas de início, fim e etapas significativas;
- créditos completos de todos os participantes e as funções que desempenharam; e
- autorização e aprovação final da direção, conselho ou instância equivalente do arquivo.

Processo

O relatório deve incluir a documentação exata do processo de reconstituição. Isso inclui todas as decisões técnicas e artísticas tomadas, pesquisas feitas, julgamentos conclusivos e sua justificativa. Deve acrescentar outras informações pertinentes, como referências a bibliografia, materiais de publicidade e outros elementos consultados. Deveria ser possível estudar o resultado final e, com o relatório em mãos, entender perfeitamente como aquele resultado foi obtido.

Informação pública

As exibições públicas ou cópias de distribuição da reconstrução devem ser acompanhadas de informações contextuais completas que:

- identifiquem o trabalho como uma reconstituição;
- expliquem quais as diferenças que tem do original;
- expliquem resumidamente o processo de reconstituição;
- forneçam o contexto histórico; e
- informem existência do relatório de reconstituição e incentivem sua consulta.

Anexo 3 – Mudança e obsolescência de alguns formatos escolhidos

Formato	Período de produção	*Status*
Filme		
70mm formato imax poliéster	anos 1980-atualidade	Em declínio
35mm nitrato	1891-1951	Obsoleto
35mm acetato	1910-atualidade	Em uso
35mm poliéster	1955-atualidade	Em uso
28mm acetato	1912-anos 1920	Obsoleto
22mm acetato	c.1912	Obsoleto
17,5mm nitrato	1898-1920	Obsoleto
16mm acetato	1923-atualidade	Em declínio
9,5mm acetato	1921-anos 1970	Em declínio
8,75mm EVR	anos 1970	Obsoleto
8mm standard acetato	1932-anos 1970	Obsoleto
8mm super acetato/poliéster	1965-atualidade	Em declínio
8mm single 8	1965-c.2010	Obsoleto
Áudio analógico – suportes com sulcos		
Cilindro (em cera ou moldado)	1876-atualidade	Sobrevive
Cilindro (de gravação em ditafone)	1876-anos 1950	Obsoleto
Disco de sulco grosso (78rpm ou similar)	1888-c.1960	Obsoleto
Disco de transcrição	anos 1930-anos 1950	Obsoleto
Disco de laca de gravação	anos 1930-atualidade	Sobrevive
LP (*long playing*) microssulco	anos 1950-atualidade	Ressurgindo
Áudio analógico – suportes magnéticos		
Fio metálico	anos 1930-final anos 1950	Obsoleto
Teipe magnético de rolo	1935-atualidade	Em declínio
Cassete compacto	anos 1960-atualidade	Em declínio
Cartucho	anos 1960-atualidade	Obsoleto
Áudio – suportes digitais		
Disco compacto (CD)	1980-atualidade	Em uso
Rolo de piano (88 notas)	1902-atualidade	Sobrevive
DAT	1980-atualidade	Obsoleto
Vídeo		
Quadruplex 2 polegadas	1956-anos 1980	Obsoleto
Philips (½ polegada – rolo)	anos 1960	Obsoleto
Umatic	1971-anos 2000	Obsoleto
Betamax	1975-anos 1980	Obsoleto
VHS	anos 1970-atualidade	Em declínio
Betacam	1984-atualidade	Em declínio
1 polegada – formatos A, B, C, D	anos 1970-anos 2000	Obsoleto
Vídeo 8	1984-anos 2000	Obsoleto
Disco laser analógico	anos 1980-anos 2000	Obsoleto
DVD (*digital versatile disc*)	1997-atualidade	Em uso
VCD (*video compact disc*)	anos 1990-anos 2000	Obsoleto

Índice

acesso 3.2.6.7, 7.3.2
analógico 3.2.3.10, 5.4
arquivo, arquivística 3.2.1
arquivo digital 3.2.2.2
artefato 1.4.4, 5.3.6
audiovisual 3.2.3.2, 3.3.2.9
- arquivista 3.3.4.3
- arquivo 3.3.3
- catalogação 6.6
- documento 3.3.2.4
- mídia 3.2.2
- paradigma 4.4.6
- patrimônio 3.3.1
- radiodifusão 3.2.3.7
- suporte 3.2.2.2, 4.5.7.1, nota 70, 5.3
Beatles, The 5.3.14, nota 85
biblioteca 3.2.1.7
CD 3.2.2.6
cinema 3.2.3.5
coleção 3.2.4.4, 7.3.1
componente 3.2.2.7
conflito de interesse 7.4.2
conteúdo 3.2.3.11, 5.3
contexto 5.3.14
copiagem 5.2
DCP 4.5.4.2, nota 65
defesa de direitos 7.5
descarte 6.3.8
desenvolvimento do acervo 6.3
desobediência 7.4.4
digital 3.2.3.9
digitalização 1.4.2, 5.4
disco 3.2.2.5
documentação 6.5
documento 3.2.3.3
Duck Amuck 5.3.14, nota 84
DVD 3.2.2.6
efeito de inércia 5.2.9
elemento 3.2.2.7
entropia 5.2.3
exclusão 6.3.8
federações 1.2.2, 2.6
filme 3.2.2.3, 3.2.3.5
filosofia 1.1, 1.5
fixidez 5.3.10
formação 2.5
formato 3.2.2.2
formatos tradicionais 1.4.3
fundo 3.2.4.4
guias de busca 6.6, nota 102
imagem em movimento 3.2.3.5
incorporação 6.3
meio ambiente 6.10
mídia 3.3.2
migração 5.2.1, 6.4.6
Minduim (*Peanuts*) 4.6.4
museu 3.2.1.7
obra 5.5
obras órfãs 1.4.12
obsolescência 1.4.3
países em desenvolvimento 1.4.5
persistência retiniana 5.1.2
poder 7.6
políticas 6.2
preservação 3.2.6.3
preservação digital 3.2.6.4
princípio da perda 6.3.3
produção nacional 6.3.5
profissão 2.4
profissões de memória 2.2
propriedade intelectual 1.4.11
reconstituição 7.3.2.2, Anexo 2
registro 3.2.3.4
restauração 7.3.2.2
seleção 6.3
som 3.2.3.6
tecnologia 5.3.11
teipe 3.2.2.4
valores 2.3
VCR 3.2.2.6
vídeo 3.2.3.8

Grupo Internacional de Referência

As pessoas abaixo são os especialistas membros do Grupo Internacional de Referência que participaram na preparação deste livro, como leitores e consultores, em caráter pessoal.

Albrecht Haefner (Alemanha) – consultor internacional e professor de arquivística audiovisual. Ex-administrador dos arquivos sonoros de rádio na *Südwestrundfunk*, Alemanha, onde foi pioneiro mundial na introdução do armazenamento digital maciço em um arquivo de rádio. Ex-secretário-geral da IASA de 1996 a 2002, recebeu o Prêmio de Reconhecimento IASA para Treinamento e Desenvolvimento em 2004 e 2005.

Dra. Kae Ishihara (Japão) – arquivista e conferencista, graduada na L. Jeffrey Selznick *School of Film Preservation* (George Eastman House, Nova York), fundadora da Sociedade de Preservação Cinematográfica (Tóquio) e força propulsora do Dia do Filme Doméstico, bem como de projetos de restauração cinematográfica e de arquivos comunitários no Japão. Membro da AMIA, IASA e SEAPAVAA.

Irene Lim (Singapura) – arquivista chefe, Arquivos Nacionais de Singapura; secretária-geral da SEAPAVAA, mestre em ciências da informação, Universidade Tecnológica Nanyang, Singapura; bacharel em história e estudos japoneses, Universidade Nacional de Singapura.

Dra. Violet Matangira (Namíbia) – arquivista da Universidade da Namíbia, ex-arquivista audiovisual dos Arquivos Nacionais do Zimbábue. Textos sobre gestão de registros e arquivos, particularmente arquivística audiovisual no sul da África. Doutorado sobre a situação de registros e arquivos na África e soluções específicas para o cenário africano.

Mick Newnham (Austrália) – gestor de Conservação e Pesquisa, *National Film and Sound Archive* da Austrália, ex-presidente da SEAPAVAA; colabora em grupos de trabalho técnicos e normativos da AMIA, FIAF e ISO; consultor da Asean, UNESCO e Iccrom.

Benedict Salazar Olgado (Filipinas) – arquivista audiovisual e historiador de cinema premiado. Professor assistente, Escola de Biblioteconomia e Estudos da Informação da Universidade das Filipinas Diliman, onde ensina teorias arquivísticas, arquivística audiovisual e preservação digital. Primeiro diretor do Arquivo Nacional de Cinema das Filipinas. Preside o Comitê de Colaboração Internacional da AMIA.

Dra. Perla Olivia Rodriguez Reséndiz (México) – pesquisadora do *Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas e de la Información de la Universidad Nacional Autónoma de México*. Autora, produtora e instrutora de rádio e de televisão. Colaborou na criação e nas operações iniciais da *Fonoteca Nacional de México*.

Dr. Carlos Roberto de Souza (Brasil) – presidente da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, trabalhou na Cinemateca Brasileira (1975-2015) e foi membro da Comissão de Catalogação da FIAF. Doutorado sobre o trabalho e a história da Cinemateca Brasileira, e pesquisa de pós-doutorado sobre os efeitos da chegada do som no cinema do Brasil.

Sobre o autor

Dr. Ray Edmondson, OAM, é consultor em arquivística audiovisual e ativo na área desde 1968. Ex-diretor adjunto e atual curador emérito do *National Film and Sound Archive* da Austrália. Em reconhecimento aos trabalhos de sua carreira, recebeu a Medalha da Ordem da Austrália em 1987, e também prêmios semelhantes de várias federações profissionais internacionais. Escreve, ensina e fala sobre tópicos de arquivística audiovisual. Desde 1996, participa em diversas funções do Programa Memória do Mundo da UNESCO, inclusive escrevendo suas atuais *Diretrizes* e *Companion*, e presidindo o Comitê Regional Ásia Pacífico de 2006 a 2015.

Cópias de seus artigos e outros escritos profissionais podem ser encontrados em: <www.academia.edu> e <www.researchgate.net>.

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

Representação no Brasil

UNESCO no Brasil
SAUS Qd. 5 – Bloco H – Lote 6
Ed. CNPq/IBICT/UNESCO – 9º andar
70070-912 – Brasília, DF – Brasil
Tel.: +5561 2106 3500
E-mail: brasilia@unesco.org
www.unesco.org/brasilia
www.facebook.com/unescobrasil
www.twitter.com/unescobrasil